



ESCOLA SUPERIOR  
DE **COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**A RELAÇÃO PARADOXAL ENTRE O  
DOCUMENTÁRIO E O FILME  
ETNOGRÁFICO:**

*OS CASOS INOVADORES DE JEAN ROUCH E CHRIS  
MARKER*

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
mestre em Audiovisual e Multimédia

**Autoria:** Fábio Gomes

**Orientadores:** Professor Dr. José Cavaleiro Rodrigues

OUTUBRO DE 2017

## **DECLARAÇÃO**

A dissertação aqui apresentada cumpre os requisitos necessários para completar o quarto semestre do Mestrado em Audiovisual e obtenção do grau de mestre.

Declaro que este trabalho é resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no decorrer da dissertação.

Lisboa, outubro de 2017

“The history of cinema appears to be easy to do, since it is, after all, made up of images; cinema appears to be the only medium where all one has to do is re-project these images so that one can see what has happened”

**JEAN-LUC GODARD**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais por terem sido e continuarem a ser um grande suporte, não só durante este processo de estudo, como na vida.

Agradeço também aos meus colegas de turma, pela colaboração, incentivo e ajuda que, tal como eu, esforçaram-se e esforçam-se para concluir esta fase tão importante.

Quero deixar um agradecimento honesto ao professor e orientador José Cavaleiro Rodrigues por dar sentido à figura do orientador, através de uma orientação incansável para que esta dissertação pudesse ser concluída.

Por fim, deixar um agradecimento aos meus amigos e às pessoas que, de alguma forma ou de outra, fizeram parte deste longo processo.

## RESUMO

Dada a riqueza do filme etnográfico, muitas vezes desconhecido do público de cinema comum mas também de estudiosos de cinema, surgiu a necessidade de dar o devido crédito a esta corrente cinematográfica que continua refém de um género principal, o documentário. Assim, a presente dissertação tem como objetivo colocar a possibilidade de olhar para o filme etnográfico como um género cinematográfico principal analisando a sua relação paradoxal com o género documentário, do qual é considerado habitualmente um subgénero, apesar de toda a sua riqueza técnica e temática. Etnografia fílmica e documentário são dois conceitos e projetos que apresentam similaridades evidentes, mas ao mesmo tempo que estão tão próximos, estão igualmente distantes. Existe uma relação de proximidade nas suas características, mas também uma diferença seja a nível estético, técnico ou temático. Para realizar esta investigação, serão feitas duas análises fílmicas através de uma grelha de análise. A discussão da defesa do filme etnográfico como um género principal e não considerado como um subgénero do documentário, será feita através da análise de um filme de cada género, o filme etnográfico *Les Maîtres Fous* (1955) de Jean Rouch e o documentário *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker. Numa segunda fase, utilizando as características identificadas e retiradas da análise, surge uma reflexão interpretativa para saber se podemos considerar o filme etnográfico como um género principal ou se este se apresenta bem classificado como um subgénero do documentário, não apresentando características suficientemente marcantes e diferenciadoras para ser considerado como um género principal. A reflexão passa também por uma comparação entre ambos os filmes para perceber onde é que ambos se aproximam ou/e se distanciam e, finalmente, concluir sobre as diferenças e eventual autonomia dos dois géneros cinematográficos.

**Palavras-chave:** Cinema; Documentário; Filme Etnográfico; Género; Jean Rouch; Chris Marker;

## ABSTRACT

Given the richness of the ethnographic film, often unknown to the ordinary cinema audience but also to film scholars, arose the need to give due credit to this cinematographic chain that remains hostage to a major genre, the documentary. Thus, the present dissertation aims to put the possibility of looking at the ethnographic film as a main cinematographic genre analyzing its paradoxical relationship with the documentary genre, which is usually considered a subgenre, despite all its richness technical and thematic. Ethnography film and documentary are two concepts and projects that present obvious similarities, but at the same time they are so close, they are equally distant. There is a relation of proximity in its characteristics, but also a difference in aesthetic, technical or thematic. To perform this investigation, will be made two film analyzes through an analysis grid. The discussion of the defense of the ethnographic film as a main genre and not considered as a subgenre of the documentary, will be made through the analysis of a film of each genre, the Jean Rouch's ethnographic film *Les Maîtres Fous* (1955) and the documentary *Lettre de Sibérie* (1957) by Chris Marker. In a second phase, using the characteristics identified and removed from the analysis, an interpretive reflection arises as to whether we can consider the ethnographic film as a main genre or if it is well classified as a subgenre of the documentary, not presenting characteristics that are sufficiently striking and differentiating for be regarded as a major genre. The reflection also passes through a comparison between both films to see where they both approach and / or distance themselves and finally to conclude on the differences and eventual autonomy of the two cinematographic genres.

**Key-words:** Cinema; Documentary; Ethnographic Film; Genre; Jean Rouch; Chris Marker;

# ÍNDICE

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	1
<i>1. O DOCUMENTÁRIO: DEFINIÇÃO E CONCEITOS</i> .....	5
1.1 O Documentário Como Género .....	5
1.2 A Definir o Documentário .....	7
1.3 Os Tipos de Documentários .....	14
1.4 Os Subgéneros do Documentário.....	15
1.5 Os Três Pontos do Documentário .....	17
<i>2. O FILME ETNOGRÁFICO: UM GÉNERO OU SUBGÉNERO?</i> .....	19
2.1 A Construção de Um Género .....	19
2.2 As Dificuldades de Afirmação do Filme Etnográfico.....	24
2.3 O Filme Etnográfico como Documento Cultural .....	28
<i>3. JEAN ROUCH: PARA ALÉM DOS LIMITES</i> .....	32
3.1 O Cineasta e Antropólogo .....	32
3.2 O Olhar de Jean Rouch .....	37
3.3 Les Maîtres Fous: revisões críticas.....	46
<i>4. CHRIS MARKER: A ESTÉTICA EM MEMÓRIAS</i> .....	51
4.1 O realizador Chris Marker .....	51
4.2 Os Ensaios de Memória de Chris Marker .....	54
4.3 Lettre de Sibérie: revisões críticas.....	57
<i>5. AS METODOLOGIAS E O MÉTODO</i> .....	59
5.1 A Semiologia .....	61
5.2 A Análise Iconográfica .....	63
5.3 A Análise de Conteúdo .....	64
5.4 O Instrumento de Investigação .....	66
<i>6. AS ANÁLISES AOS FILMES E INTERPRETAÇÕES</i> .....	68

<b>6.1 A Análise de Lettre de Sibérie .....</b>	<b>68</b>
6.1.1 Os créditos .....	68
6.1.2 A Análise Temática .....	68
6.1.3 A Análise Técnica.....	72
6.1.4 As Intenções .....	75
<b>6.2 A Análise de Les Maîtres Fous.....</b>	<b>76</b>
6.2.1 Os créditos .....	76
6.2.2 A Análise Temática .....	76
6.2.3 A Análise Técnica.....	79
6.2.4 As Intenções .....	80
<b>6.3 As Interpretações dos Resultados.....</b>	<b>81</b>
6.3.1 As inovações significativas por Jean Rouch no filme etnográfico .....	82
6.3.2 As inovações significativas por Chris Marker no documentário .....	83
6.3.3 Técnicas e Temáticas .....	84
6.3.4 A proposta de definição de documentário .....	85
6.3.5 O género ou subgénero? .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>90</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>95</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>98</b>
APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 1.....	99
APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 2.....	100
APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 3.....	101



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Deserto da Sibéria .....	68
Figura 2 - Animais em campos da Sibéria .....	69
Figura 3 - Plano Comboio em L'Arrive d'un Train en Gare de La Ciotat (1895) .	69
Figura 4 – Plano Comboio Lettre de Sibérie (1957) .....	69
Figura 5 - Construções na Sibéria .....	70
Figura 6 - Passagem de uma carroça pela esquerda e um caminhão pela direita..	70
Figura 7 - Grande plano de uma Criança siberiana.....	72
Figura 8 - Plano médio de crianças siberianas .....	72
Figura 9 - Gravura da história dos mamutes .....	73
Figura 10 - Imagens animadas de mamutes .....	73
Figura 11 - Trânsito na cidade de Accra .....	77
Figura 12 - Membros do ritual tocam no sangue da galinha.....	77
Figura 13 - Homem possuído.....	79
Figura 14 - Homem em estado normal.....	79

## INTRODUÇÃO

O filme etnográfico, que é desconhecido do público de cinema comum e muitas vezes esquecido por quem estuda cinema, continua a ser associado ao documentário como um subgênero do mesmo. Esta relação entre o cinema documental e o filme etnográfico é agora, como sempre foi, um assunto paradoxal. Ambos representam conceitos que parecem ser similares mas, ao mesmo tempo que estão próximos, estão distantes. Têm uma relação de proximidade em muitas das suas características, mas um implica conceitos mais cinemáticos e outros conceitos mais científicos da utilização da imagem fílmica na concretização de suportes cinematográficos.

Dada a riqueza do filme etnográfico surge a necessidade de dar o devido crédito a uma corrente que por si só já é histórica. O filme etnográfico, assim como o documentário, caminha lado a lado desde a aparição dos primeiros suportes cinematográficos. O documentário e o filme etnográfico são tão antigos como o cinema comercial, nasceram praticamente na mesma época, apesar da popularidade dos primeiros não ser tão evidente, desde o momento em que foi posto em prática pelos irmãos Lumière e principalmente por George Méliès (1861-1938). O filme etnográfico inicia-se até, mais cedo que o próprio cinema comercial (Rouch, 1973: 30; MacDougall, 1978: 406).

O filme etnográfico acabou por se instituir apenas como um subgênero do documentário, sendo que esta ideia de subgênero remete para ideias de divisão ou de inferioridade, um conjunto limitado de características comuns aos filmes que os integram, diferente do conceito de género, que tende a ser universal (Nogueira, 2006: 44). Mesmo apesar de toda a sua história e das inovações que este género introduziu no cinema em geral (Brigard, 1975: 15), confunde-se e continua refém do documentário, género classificado como principal.

A tendência mais comum é olhar para o documentário como uma forma de expressar aquilo que é real, através de imagens em movimento. Podemos considerar estas mesmas imagens a prova visível da realidade do mundo histórico (Nichols, 2001: 25). John Grierson (1898-1972) definiu o documentário nos anos 30 como o tratamento criativo da realidade (Bergan, 2006:134). Mas esta forma de olhar para os documentários e da predefinição através das características mencionadas perde-se quando olhamos para os suportes documentais sem a estrutura referida, perde-se também quando existem outros

suportes com o mesmo compromisso de explorar a realidade, mas que se apoiam na construção de uma narrativa para formar essa mesma realidade, ou seja, com a interferência direta do ponto de vista do realizador sobre o tema, assumindo uma representação, nem sempre realista do mundo histórico. Os documentários nem sempre são representações realistas do mundo histórico, em que factos são usados para criar realidades e mundos através da criatividade do realizador. A partir daqui cria-se uma grande discussão sobre o momento em que acaba aquilo que é realista e começa a representação ou até a ficção num documentário, visto que o realizador ao aplicar no documentário a sua perspectiva pessoal e particular sobre o mundo que nos rodeia, torna mais difícil encontrar uma harmonia entre a estética, técnicas e temas no documentário e encontrar uma definição própria para o género que seja intemporal (Nichols, 2001: 43; Aufderheide, 2007: 2; Corner, 2008: 20).

Um documentário tenta mostrar algo de uma forma realista ou contar uma história sobre a vida real, com pretensões de veracidade. Mas nem sempre essa veracidade é salvaguardada e essa questão é uma discussão sem fim e com muitas respostas. Desta forma o documentário é definido e redefinido ao longo do tempo, tanto por quem o produz, como pelos próprios espetadores, os quais, através dos seus conhecimentos pessoais tentam moldar o significado de qualquer documentário e esperam não ser enganados na esperança de ver coisas sobre o mundo real que sejam verdadeiras (Aufderheide, 2007: 2).

E é devido a esta disparidade e às inúmeras formas de trabalhar desenvolvidas pelos realizadores nos seus documentários ao longo da história, que não podemos fazer corresponder a este género um conceito único, uma definição, porque estes serão sempre relativos. Não podemos atribuir ao documentário um único estilo, uma única definição, devido a essas diferenças constantemente criadas e recriadas. Assim como existem vários meios de transporte e apesar de todos serem considerados transportes, nem todos são iguais (Nichols, 2001: 21).

O filme etnográfico segue na mesma ordem de complexidade que o próprio documentário, o que torna igualmente difícil sintetizar as suas características mais comuns e ser identificado como um género, uma vez que não está claro um estilo particular e facilmente identificável, sobretudo se levarmos em conta as alterações e

inovações que registou ao longo da sua extensa história. No caso do filme etnográfico, a tendência mais comum é olhar para estes suportes filmicos como artefactos culturais que podem servir como uma fonte de dados para a ciência social (MacDougal, 1978: 405).

Temos portanto que definir e indicar de forma clara, tanto o que é um documentário como o que é um filme etnográfico e que características devem possuir. A posição do filme etnográfico, por muitos associados ao documentário como um subgénero, acaba por se perder entre estas dificuldades e indecisões classificatórias, quando por si só já apresenta problemas em se autodefinir. A riqueza do filme etnográfico acaba por isso por permanecer submetida e resumir-se a uma subcategoria do género documental. Os objetivos desta investigação residem em perceber em que aspetos o filme etnográfico e o documentário podem ser relacionados e em que consiste essa proximidade ou distanciamento, analisando em particular as inovações introduzidas no filme etnográfico de Jean Rouch (1917-2004) e no documentário de Chris Marker (1921-2012). Perceber se os filmes etnográficos e os documentários fazem parte do mesmo género, sendo a etnografia visual apenas uma variante do documentarismo ou, pelo contrário, o filme etnográfico é um género principal e independente, devido à existência de eventuais afastamentos e singularidades das suas características, tal é a questão de fundo que aqui se propõe tratar. Assim, esta investigação centra-se na seguinte questão: As inovações introduzidas por Jean Rouch e Chris Marker no filme etnográfico e no documentário, respetivamente, distanciaram ou aproximaram estes dois géneros? Para responder à questão de partida de forma adequada, devemos complementarmente encontrar respostas para um conjunto de questões a ela ligadas:

- Que inovações significativas foram introduzidas por Jean Rouch no filme etnográfico?
- Que inovações significativas foram introduzidas por Chris Marker no documentário?
- É possível dar uma definição concreta de documentário e qual seria essa definição?
- Que tipo de temáticas podemos encontrar nos filmes etnográficos e em que medida é que elas são idênticas ou se distinguem das dos documentários?
- Existem pressupostos técnicos que permitem reconhecer o filme etnográfico enquanto género particular?

O trabalho passará por análises a dois filmes representativos das inovações introduzidas por Jean Rouch e Chris Marker, no filme etnográfico e documentário respetivamente, de forma a responder às questões em cima mencionadas, através de uma confrontação entre as mesmas e as várias definições e tipificações existentes dos dois géneros. Este trabalho está organizado em seis capítulos. Os primeiros referem-se à revisão da literatura onde são abordados os objetos desta investigação. O primeiro destes remete para o documentário, sendo tratadas questões relacionadas com a sua já longa e complexa história e as tentativas realizadas para encontrar uma harmonia e uma definição única, assumida consensualmente e não postulada. No segundo capítulo procuramos respostas para o mesmo género de questões, desta feita colocadas em torno da definição de filme etnográfico e dos problemas que a mesma apresenta. Nos capítulos seguintes, terceiro e quarto, será feita uma síntese às inovações apresentadas pelos realizadores abordados nesta investigação e aos filmes propostos para a análise. O quinto capítulo remete para as metodologias e instrumento de investigação para atingir os objetivos e nele, serão descritas as etapas e as técnicas de investigação postas em prática, antes de se passar às análises fílmicas que fazem parte do sexto e último capítulo.

# 1. O DOCUMENTÁRIO: DEFINIÇÃO E CONCEITOS

## 1.1 O Documentário Como Género

O documentário, inevitavelmente, estará para sempre associado ao primeiro grande filme deste género realizado por Robert Flaherty (1884-1951), *Nanook Of The North* (1922). Um filme que também é considerado um grande marco e rampa de lançamento do filme etnográfico. Mas antes da chegada de *Nanook Of The North* (1922), existem desenvolvimentos e tentativas pioneiras de suportes documentais, que podem ser atribuídos ao termo de pré-documentário. Apesar de toda a sua história, o documentário continua refém de si mesmo e das inúmeras inovações e modificações que os realizadores introduziram ao longo dos anos, que vêm causar um grande problema quando tentamos estabelecer o documentário através de uma definição que se torne intemporal ao longo da história. Continua a existir controvérsia e polémica, não apenas entre os estudiosos de cinema e documentário, mas também entre quem assiste e produz (Eitzen, 1995: 81). Alguns teóricos aumentam a discussão ao dizer que o documentário é na verdade um género de ficção, que é constituído de forma a disfarçar a sua própria *ficcionalidade*.

O termo documentário associado às imagens foi usado pela primeira vez por John Grierson, na edição de 8 de fevereiro do *New York Sun*<sup>1</sup> em 1926, quando fazia uma análise ao filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty. O termo foi também aplicado às práticas de telas de não-ficção, associados a filmes educacionais, filmes de viagens ou palestras com ilustrações, ainda no tempo do cinematógrafo<sup>2</sup> primeiramente criado por Thomas Edison. Entre meados do século XVIII e no primeiro quarto do século XIX, estas ilustrações eram uma das formas culturais ligadas a representações audiovisuais através da *caixa mágica*, antes de evoluir mais tarde para o filme. Podemos também associar o início do documentário às origens da fotografia e do aparecimento das técnicas e práticas de fotografar, porque as ilustrações que foram referidas, eram compostas através de fotografias. Deste modo, o documentário pode igualmente ser associado às primeiras práticas fotográficas (Aufderheide, 2007: 3; Musser, 2013: 119,120).

---

<sup>1</sup> Foi um diário publicado entre 1833 e 1950. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/New-York-Sun>.

<sup>2</sup> Sistema inicialmente com funções de câmara e posteriormente de projetor de imagens patenteado pelos irmãos Lumière (Bergan, 2006).

Além de estar associado às primeiras ilustrações compostas por fotografias, o documentário pode associar-se também aos primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumière. Esses filmes podem ser considerados como uma forma de documentário, uma vez que mostraram capacidade para documentar o mundo que nos rodeia, revelando, mais uma vez, a dificuldade da datação das origens (Nichols, 2001b: 580; Musser, 2013:119). O documentário como género, reconhecido como uma prática realista de cinema, surge no início do século XX, muito embora assumindo várias faces (Nichols, 2001b: 582; Aufderheide, 2007: 1). Por essa altura existiam várias interpretações para o género, umas em tom poético, como por exemplo, *Drifters* (1929) de John Grierson e *The Man With The Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov (1896-1954), com um lado mais propagandista, “uma espécie de propaganda artística”, outros, com uma forma poética como por exemplo, *Rain* (1929) de Joris Ivens (1898-1989), ao descrever um dia chuvoso através da elaboração de um poema visual e claro, o mais emblemático de todos, *Nanook Of The North* (1922) de Flaherty, com um lado mais observacional (Aufderheide, 2007 :1).

Nesta ordem de ideias, Nichols (2001) vê nessas inúmeras faces um problema para fortalecer o género que estava a ser construído e que persiste até aos dias de hoje. Não existiam nem pressupostos nem um conjunto fixo de técnicas, não se abordavam determinado tipo de questões, e não se estabeleciam limites para as formas, ou seja, não se reuniam condições para a existência de uma só "voz", como refere Nichols (2001). É claramente um género com dificuldades de identificação, ao contrário de outros géneros cinematográficos que são facilmente reconhecíveis como o género "western"<sup>3</sup>, por exemplo, *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks (1896-1977) ou o género "film noir"<sup>4</sup>, exemplificado em, *Stranger on the Third Floor* (1940) de Boris Ingster (1903-1978).

---

<sup>3</sup> Termo que os críticos franceses aplicaram a dramas criminais a preto e branco, dos anos 40, com grandes contrastes de sombra inspirados no expressionismo alemão (Bergan, 2006).

<sup>4</sup> Mais antigo dos géneros cinematográficos que retrata a civilização do oeste americano, nomeadamente cowboys e índios (Bergan, 2006).

## 1.2 A Definir o Documentário

"The definition of 'documentary' is always relational or comparative. Just as love takes on meaning in contrast to indifference or hate, and culture takes on meaning in contrast to barbarism or chaos, documentary takes on meaning in contrast to fiction film or experimental and avant-garde film" (Nichols, 2001:20)

Não podemos olhar para a definição de documentário de forma leviana (Nichols, 2001). Eitzen (1995) diz-nos que houve várias tentativas de definir o documentário ao longo dos anos, como um género que emite uma mensagem, como uma representação dramática da relação do homem com a sua vida ou como um género que comunica coisas reais e não imaginadas. Mas para Nichols (2001) não podemos reduzir o documentário a uma simples definição que seja intemporal na história do cinema. Nunca será uma definição completa e sólida, devido às inúmeras características e modificações que um documentário pode adotar. É uma definição que será sempre relativa e que permite várias interpretações por parte dos estudiosos e do público comum (Eitzen, 1995: 81) (Nichols, 2001: 20).

Eitzen (1995) alerta para uma questão importante. Se olharmos para o documentário como o "tratamento criativo da realidade", proposto por Grierson, surge uma questão que será infinita. O que é que constitui a realidade? Para este autor, a própria representação da realidade não passa de uma ficção. A construção da realidade, através de uma visão própria e seletiva do mundo, é apenas uma construção artificial, através de um ponto de vista próprio (Eitzen, 1995 : 81). Essa realidade não pode ser mais do que subjetiva, porque mesmo as nossas perceções serão sempre influenciadas pela nossa própria visão do mundo, pelas as nossas crenças, metas ou desejos, independentemente de sermos realizadores ou espetadores (Eitzen, 1995 : 82).

É complicado, apenas com base em características ou intenções do realizador, uma definição assertiva do documentário. Para alguns teóricos que ao longo do tempo escrevem sobre documentário, a questão da definição tem sido central, apesar de continuarem a fracassar as tentativas de encontrar um conjunto apertado de critérios adequados (Eitzen, 1995: 82). Para outros, as amplas definições do género são aceitáveis, mesmo que não sejam precisas (Corner, 2008: 19). Mas para Eitzen (1995) é impossível



estabilizar uma definição de documentário, porque as suas fronteiras não têm limites e variam conforme as experiências de cada um e no decurso da vida quotidiana.

Ao longo da sua história, o documentário mostra uma enorme variedade de formas. Diferentes modos de dramatização, através das imagens e dos sons, ou até do próprio discurso do narrador, em que as imagens e os sons são minimizados (Corner, 2008: 19). É preciso existir um certo grau de estabilidade necessário para o mesmo ter uma etiqueta adequada, capaz de estabelecer uma relação a partir de um “tipo-semelhante” (Corner, 2008: 19). Classificar um filme como um documentário ou não, depende da maneira como olhamos para ele (Eitzen, 1995: 82). *The Thin Blue Line* (1988) de Erroll Morris é um desses casos. De um lado podemos olhar para este filme como um documentário, com factos realistas, sobre os acontecimentos que levaram a condenação de Randall<sup>5</sup> através de uma reconstituição, com personagens reais e fictícias e, noutro sentido, podemos entender este filme como um filme de ficção, baseado em factos reais.

Mas, por outro lado, esta contínua indefinição foi o que permitiu ao documentário tornar-se um género experimental e em constante desenvolvimento. O surgimento do documentário e o desenvolvimento de várias faces para o mesmo remete-nos para a história de amor do cinema pela aparência das coisas e a para a dificuldade deste em capturar a vida tal como é. É este desejo e esta procura de uma capacidade do cinema documentar o que nos rodeia, referida anteriormente, que serviu de inspiração para o início do cinema e o seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas pelo mundo (Nichols, 2001b).

Ainda assim, Eitzen (1995) alerta para a necessidade de criar distinções analíticas rigorosas e estabelecer limites dentro do género. Isto é tanto mais necessário diz-nos Nichols, porque quem foi produzindo filmes de tipo documental não teve a preocupação e a intenção de fornecer um caminho limpo e claro para o desenvolvimento do género (2001). Os interesses e paixões dos documentaristas foram explorar os limites do cinema, numa procura de novas possibilidades para além dos territórios conhecidos. Algumas tentativas foram melhor sucedidas, e acabaram por estabelecer um estilo dentro do que

---

<sup>5</sup> Personagem real/fictícia acusado de um assassinato que foi retrato no filme de Errol Morris *The Thin Blue Line* ajudando-o a provar a sua inocência (Bergan, 2006).

hoje maioritariamente se considera ser documentário, apesar de nunca se terem resolvido em absoluto as questões de definição (Nichols, 2001),

Nichols (2001) diz-nos que, antes de tentarmos procurar um género de documentário padrão que o defina de forma intemporal, é preciso examinar os modelos e as inovações que foram adicionadas ao longo da história do documentário, para que sejam identificáveis sinais de que determinada obra poderá ser considerada um documentário. Um primeiro sinal, remete para o conceito de “não-ficção”, para o uso de referências ao mundo histórico com factos realistas, transmitindo um grau de objetividade e credibilidade, ao contrário de um mundo inexistente criado pelo realizador (Nichols, 2001: 21). Mas este primeiro sinal proposto por Nichols (2001), não nos resolve problemas como os colocados por, *The Thin Blue Line* (1988) de Erroll Morris, considerado um documentário, quando, mesmo sem fazer uma desconstrução a nível cinematográfico, é patente que o filme balanceia entre o documental e o ficcional. Aufderheide (2007) também alerta para este problema.

O termo “documental” assume-se como problemático para a definição do documentário. As discussões que são levantadas em relação ao conceito de documentário, residem na conceção objetivista da ciência. O termo documentário vem do conceito de documento, é um facto ou testemunho da realidade sem manipulação. Dentro desta lógica, o documentário deve ser visto, como um filme-documento, uma vez que pretende documentar um evento social de maneira direta, objetiva e neutra. Quanto menos for notória a intervenção do realizador sobre a realidade filmada, mais esse filme terá o seu valor documental sublinhado e merecerá a classificação de documentário (Canals, 2008: 74).

Vendo desta forma o documentário, podemos atribuir-lhe uma estrutura “standard” e submete-lo a um conjunto de princípios. Esta estrutura serve para transmitir ideias ou um determinado ponto de vista sobre certos aspetos do mundo histórico, estrutura essa que funciona como um conjunto de limites para o realizador e o espetador (Nichols, 2001: 21).

É uma estrutura que o público comum está mais habituado a encontrar, por exemplo em documentários como os que podem encontrar no *Discovery Channel*. Normalmente apresentam um problema que estará em debate ao longo do filme com o objetivo de

chegar a uma conclusão, confrontando geralmente vários lados da questão. Existe sempre um narrador, ou seja, uma “voz-off”<sup>6</sup>, que funciona de certa forma como moderador, mesmo que nem sempre seja imparcial. Essa *voz-off*, também serve para complementar as imagens que são visualizadas. É muito comum encontrar neste modo de documentário entrevistas em forma de debate, que vão defender um e outro lado da questão. Alguns exemplos deste modo são os documentários *An Inconvenient Truth* (2006) de Davis Guggenheim, produzido por Al Gore, *Earth* (2007) de Alastair Fothergill e Mark Linfield, *Roger & Me* (1989) e *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore e *Earth 2100* (2009) de Rudy Bednar. Os documentários com esta estrutura são normalmente financiados por agências de produção que sustentam a exibição destes filmes nos cinemas e na televisão. Nestes documentários pretende-se dar a conhecer questões do mundo histórico, sem a necessidade de criar mundos alternativos através da imaginação dos realizadores (Nichols, 2001: 25; Aufderheide, 2007: 10).

Seguindo esta lógica, Aufderheide (2007), defende que o documentário poderá ser um não filme, pelo menos não como filmes da trilogia *Matrix* ou da saga *Star Wars*. Estes são filmes em que a imaginação e criatividade do realizador prevalece em detrimento de vivências realistas do mesmo. São filmes que por norma não são divertidos, mas que têm a missão de transmitir informações ou conhecimentos. São filmes que estão longe de poder ser confundidos com reportagens televisivas (Aufderheide, 2007: 1).

"Documentaries lend us to the ability to see timely issues in need of attention, literally. We see (cinematic) views of the world." (Nichols, 2001: 2)

Se olharmos para esta versão do documentário exposta por Nichols, não como um filme realista do mundo histórico, mas como um filme cinematográfico sobre o mundo histórico, não podemos considerar esses mesmos filmes dentro da estrutura "standard" que anteriormente foi defendida. E aqui surge o grande problema do documentário, nas tentativas de encontrarmos um conceito isolável. Se deixarmos de lado o modo "standard" e olharmos para este modo mais cinemático proposto por Nichols (2001), o documentário

---

<sup>6</sup> É uma linguagem audiovisual, associada ao cinema e à televisão, que é adicionada com a função de comentar ou narrar os acontecimentos que são vistos nas imagens. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/voz-off>.

perde algumas das suas características primordiais, como ser um filme realista. Este modo de documentário não é apenas a ilustração do real, mas sim um filme construído, através de representações realistas. São retratos sobre a vida real, aqui usada pelos realizadores como matéria-prima para construir as suas próprias realidades. É uma interpretação condicionada do mundo histórico, sendo que não devemos olhar para estes documentários como uma representação realista, mas como um visão pessoal do realizador sobre um determinado acontecimento social (Aufderheide, 2007: 2; Canals, 2008: 74). Ou seja, apesar do contrassenso, estes filmes continuam a ser considerados documentários, pelo facto de não representarem uma realidade imaginária, mas uma representação imaginada da realidade do mundo histórico (Eitzen, 1995: 84). Alguns exemplos desses filmes são, *The Bridge* (1928) de Joris Ivens, *Opération Béton* (1955) de Jean-Luc Godard, e *Enthusiasm* (1931) de Dziga Vertov, *Industrial Britain* (1933) de Robert Flaherty e o próprio *Nanook of the North* (1922).

A discussão destes dois caminhos do documentário, representação realista e representação imaginativa da realidade, já vem de longe. Se olharmos para os filmes dados como exemplo acima e ao fazermos uma desconstrução mais profunda e questionarmos a maneira como os mesmos foram realizados, observamos que são documentários sobre a vida real e não documentários realistas (Aufderheide, 2007: 2). Cada um destes filmes apresenta-nos a reconstrução de uma realidade e não a realidade do mundo histórico no momento em que ela era vivida. Por exemplo, Flaherty, em *Nanook of the North* pediu aos Inuit para representarem para a câmara um estilo de vida que já não era praticado por eles, como a caça de morsas com uma lança ou viverem dentro de iglos (Aufderheide, 2007: 2). Além disso, segundo Aufderheide (2007), Nanook<sup>7</sup> nem podia ser considerado um homem primitivo, ou pelo menos, ser considerado alguém fora da sociedade normal da época, uma vez que ele próprio mostra ter um grande conhecimento em equipamentos modernos à data. Flaherty construiu a sua própria história a partir da sua experiência de anos em que viveu naquela comunidade (Aufderheide, 2007:2). Este é bom exemplo para recuperarmos a ideia de que os

---

<sup>7</sup> É o nome fictício dado ao esquimó Allakariallak. Uma personagem real/fictícia do filme de Robert Flaherty, *Nanook Of The North* 1922 (Aufderheide, 2007; Wikipédia, 2016).

realizadores constroem as suas própria realidades nos documentários, tornando-os menos realistas.

É com estas contradições do documentário que Nichols (2001) alerta para a necessidade dos espetadores saberem até onde é que o documentário é realista e começa a ficção. O espetador sente-se enganado ao descobrir que determinadas cenas que viu foram manipuladas, ou que existiram recriações de realidades que podem não ser realistas. (Nichols, 2001; Aufderheide, 2007: 3). É importante que seja salvaguarda a veracidade e confiabilidade do documentário, sendo que, quando os documentários não são verdadeiros, estão induzindo em erro os seus espetadores e as pessoas em geral, pessoas essas que poderão até vir a agir de acordo com as representações adquiridas através do filme (Aufderheide, 2007: 4). Para Eitzen (1995), as pessoas nem sempre olham para o documentário desta forma. Elas chegam a não interpretar os documentários como documentos fílmicos que representam a realidade do mundo histórico através de um ponto de vista, ou argumento. Muitas vezes, as mesmas mostram-se completamente ignorantes ou leigas sobre qualquer assunto do mundo histórico que o documentário possa estar a tentar representar (Eitzen, 1995: 87).

Este desinteresse do público, ao deixar-se manipular pelo que vê sem se questionar, ajuda a promover a indecisão em torno do documentário e impede o mesmo de ter uma "voz" identificável. Esta "voz" do documentário de que nos fala Nichols (2001) relaciona-se com as formas pelas quais o documentário, exprimindo pontos de vista, pode falar sobre o mundo histórico (2001: 43).

Ao voltar a ideia dos dois modos, o "standard" e o outro mais cinemático, ou seja, filme realista ou filme sobre a realidade, estas são duas maneiras de defender um argumento no documentário e a "voz" refere-se exatamente a isso, às técnicas e formas como é defendido esse mesmo argumento. É a "voz" que organiza um documentário e sustenta um argumento, com fundamento no mundo histórico. Alguns partem desta ideia para criar um mundo através do ponto de vista de quem o cria, através de um modo mais cinemático, outros limitam-se a representar a realidade tal como ela é (Nichols, 2001: 43).

Os realizadores têm a consciência que todas as suas escolhas vão moldar o significado que eles próprios procuram transmitir. Há escolhas convencionais nos documentários que surgem da necessidade de convencer os espectadores da autenticidade

dos mesmos. Desta forma, seja qual for o modo escolhido, em quase todos os documentários é introduzida uma *voz-off*, com narradores propositadamente masculinos, de forma a representarem autoridade perante os espectadores ou, em alguns casos, recorrendo à introdução de música ambiente, por exemplo num registo clássico para transmitir seriedade (Aufderheide, 2007: 11). Independentemente das ideias dos realizadores em relação à "voz", muitos dos documentários partem de uma base "standard".

Corner (2008) aponta algo igualmente importante de referir. Ao longo dos anos, o estudo do documentário não têm sido fortemente enquadrado num interesse na cognição, ou seja, existe pouca preocupação na maneira como os documentários projetam conhecimento para uso do espetador (Corner, 2008: 20). Existe uma maior concentração na "voz" do documentário, em vez do conteúdo que este transmite. Corner (2008) diz-nos que o documentário apresenta uma maior dificuldade que o cinema ficcional na apreciação crítica e que seria difícil discutir, ao julgar de um modo geral, que o discurso do documentário é inferior em termos de complexidade imaginativa e simbólica do que um filme de ficção (2008: 21).

Com os problemas que até aqui foram levantados, percebemos que nem sempre é fácil fazer uma distinção entre o que é e o que não é um documentário, devido às várias faces e contradições que o mesmo apresenta. Podemos olhar para a analogia de Nichols (2001) ao dizer que existem vários meios de transporte, mas são todos considerados veículos, apesar das evidentes diferenças. Para considerarmos todos os filmes documentais como parte do género documentário, é preciso separar e classificar esses filmes como diferentes tipos de documentários, da mesma forma que existem diferentes tipos de transportes. Cada documentário tem a sua "voz" que pretende transmitir um argumento. A "voz" funciona como um ideal do próprio do realizador (Nichols, 2001: 43). A relação do documentário com o público também é importante para o problema do que é que pode ser considerado ou não documentário, na forma como este consegue perceber o mesmo, no seu contexto ou na sua estrutura (Nichols, 2001).

Em suma, o documentário promove a capacidade de ver questões do mundo histórico que precisam de atenção, com conceitos mais cinemáticos ou "standard" através de um determinado ponto de vista que é o de quem o cria. Estes pontos de vista colocam

perante o nosso olhar questões sociais, eventos atuais, problemas recorrentes e possíveis soluções. Esta associação entre o documentário e o mundo é forte e profunda e acrescenta uma nova dimensão para a memória popular.

### 1.3 Os Tipos de Documentários

Também no gênero documentário existe uma tentativa para estabelecer um pacto com o espectador, em como o que será visto e ouvido pelo mesmo é sobre algo real e verdadeiro. Para esse efeito, os realizadores utilizam vários artifícios para construir essas realidades, muitos deles em ambientes comerciais que restringem as suas escolhas. (Aufderheide, 2007: 56). Com a evolução do documentário, retomamos novamente o argumento de que o documentário não foi estabelecido a uma só "voz", assistindo-se ao aparecimento de vários padrões, hábitos e convenções em torno dos trabalhos que foram produzidos pelos realizadores. Assim, foram sendo criados vários tipos de documentários com a missão comum de representar a realidade (Aufderheide, 2007: 56).

Para Nichols (2001) existem seis tipos de documentários que fazem parte do gênero, seja em vídeo ou cinema. Esses seis tipos funcionam de diferentes modos, com características que proporcionam determinadas expectativas específicas que os espectadores pretendem ver satisfeitas. É suposto estas tipologias servir para que se perceba de forma mais clara as diferentes formas de construir um documentário (Nichols, 2001: 20). Esses seis modos propostos por Nichols são: o modo "poético"; "expositivo"; "observativo"; "participativo"; "reflexivo" e "performático" (2001).

O modo "poético" preocupa-se com a forma estética. Não pretende uma montagem em continuidade, ou seja, existe uma despreocupação com a montagem linear, o que permite algo mais experimental. Este modo relaciona-se com a vanguarda modernista. Retiram a matéria-prima do mundo histórico e constroem realidades particulares, através da criação do realizador. Representam a realidade através de traços particulares na procura da emoção.

O modo "expositivo" segue uma linha mais informativa, ao tratar diretamente questões do mundo. Direciona-se de forma direta ao espectador, com grande preocupação com a argumentação, normalmente através de subtítulos ou de uma *voz-off* autoritária e objetiva. Neste modo, as imagens não têm tanto simbolismo e importância como no modo

poético. Aqui as imagens passam quase para segundo plano, servindo apenas para ilustrar o que é dito.

No modo "observativo" é por vezes inexistente a presença de narradores ou subtítulos. As entrevistas são nulas. Pretende captar o real, com a câmara a assumir um papel quase discreto, como se não estivesse presente. O objetivo é captar a realidade do mundo histórico no exato momento em que acontece, com naturalidade.

No modo "participativo" existe interação do realizador com os sujeitos filmados durante a cena, ao contrário do modo observativo que se limita a observar uma ação. Neste modo, a existência da interferência do realizador pode mudar a naturalidade e o rumo das coisas. É comum ouvir e ver, por vezes, o realizador em cena. Este tem uma participação ativa no diálogo e ações das personagens.

No modo "reflexivo" é feita uma reflexão sobre a própria maneira que o documentário existe e intervém na realidade. Tenta estimular a mente do espetador ao deixá-lo em modo de reflexão sobre o próprio objeto fílmico.

Por último, o modo performativo. É um modo que também se relaciona com questões sobre o conhecimento. É idêntico em alguns aspetos com o modo poético. Existem neles, combinações entre acontecimentos que são reais, com acontecimentos que são manipulados, com o objetivo de atingir a dimensão emocional dos espetadores.

#### **1.4 Os Subgéneros do Documentário**

Para Aufderheide (2007), existem sete subgéneros de documentários, nos quais está inserido o filme etnográfico. O primeiro subgénero de documentário para Aufderheide é o "documentário de assuntos públicos", que sobrevive nas séries de ciência da televisão pública, com atenção especial para questões relacionadas com a pobreza, programas do governo sobre bem-estar e questões de corrupção corporativa e sobre cuidados com a saúde. Estes documentários normalmente são feitos através de uma investigação direcionada para o problema a ser debatido e apresentam uma exposição clara com narração através de uma *voz-off*. Concentram-se em indivíduos representativos da população, a quem cabe exemplificar ou ilustrar o problema em questão. Expressam uma visão autoritária sobre o problema, ao falar com jornalistas e profissionais em nome do público que é afetado pelo problema. Este é um subgénero de documentário que tem muita



influência no social e cresceu a partir das primeiras experiências documentais e muito próximo das tradições jornalísticas. É também um subgênero que cria expectativas de objetividade e seriedade no espectador em relação ao documentário.

Outro subgênero do documentário para Aufderheide (2007) com incidência sobre os públicos é o "documentário de propaganda governamental", sendo uma importante fonte de financiamento e formação para vários documentaristas pelo mundo. Este subgênero é capaz de provocar respostas e é visto como uma poderosa influência sobre a opinião pública. Os seus realizadores tentam convencer os espectadores de um determinado ponto de vista ou causa, mesmo que esses realizadores não defendam esse mesmo ponto de vista. São pagos para defender ou expôr a visão de uma determinada organização. Este subgênero do documentário poderá ser feito por qualquer pessoa ou organização, desde agências de publicidade a ativistas que pretendam transmitir uma mensagem, apesar do termo "propaganda" estar mais associado ao governo. Estes documentários tiveram o seu auge antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, numa altura em que o filme se estava a tornar no meio audiovisual dominante. Foram usados para influenciar a opinião pública, mobilizá-la, motivar as tropas de cada estado durante a guerra ou simplesmente para intimidar os governos rivais.

Aufderheide (2007) define o seguinte subgênero de documentário como "documentário de advocacia", são produzidos para suscitar políticas, por ativistas e profissionais com diversas formações. Estes documentários abordam questões semelhantes aos documentários de propaganda do governo, apesar de operarem em contextos diferentes. Este é um subgênero de baixo orçamento usado por ativistas de forma a combater as representações mais comuns estimuladas por outros média. Servem para confrontar e debater algumas questões e pretendem atingir de forma eficaz os espectadores de maneira a motivá-los para uma determinada ação particular.

"Documentários históricos" são outro subgênero do documentário na tipologia criada por Aufderheide (2007) e, tal como o nome indica, têm a missão de contar a história através do filme. Enfrentam em grande parte o mesmo problema que os historiadores encontram na obtenção de dados históricos. Usam pinturas, fotografias, imagens de documentos históricos importantes, encenações, todos os objetos representativos para criar imagens. Usam músicas de fundo que representam uma determinada época, a época a ser

representada, isto para dar ao espetador uma maior sensação do momento passado que querem representar. Estes documentários são trabalhados nesse sentido, de forma a que as imagens e sons imitem uma realidade, tendo implícita uma afirmação da verdade. A este propósito pode ser levantada a questão da reconstituição da realidade e de que forma essa reconstituição deve ser alcançada. Estes documentários chegam de uma maneira mais fácil às pessoas que os próprios historiadores, apesar dos realizadores destes filmes não terem essa formação e, por vezes, terem de recorrer aos mesmos. Estes documentários são muitas vezes a primeira porta através da qual as pessoas podem aceder e entender o passado histórico.

O último subgénero do documentário são os "documentários de natureza". Aufderheide (2007) diz-nos que, neste tipo de documentários, os animais são o forte, com incidência em espécies particulares e criaturas exóticas. Este subgénero do documentário cresceu no que diz respeito à sua importância comercial, acompanhando o interesse pelos temas relacionados com os animais. Os primeiros filmes sobre natureza tinham já fins científicos e a missão de entreter. Com o passar do tempo foram apelidados de documentários de "entretenimento educativo".

Aufderheide propõe o filme etnográfico como um subgénero do documentário (2007). Este género, que é de maior interesse para esta investigação, será pormenorizadamente analisado no capítulo 3.

## **1.5 Os Três Pontos do Documentário**

Como falámos anteriormente, para Nichols (2001) e Aufderheide (2007), os documentários são divididos em modos e subgéneros respetivamente. Corner vai mais longe ao dizer que o documentário deve-se estabilizar em torno de três pontos importantes para a questão da sua definição: "forma"; "assunto" e "propósito" (2008).

O primeiro desses três pontos para Corner (2008) é a "forma". A "forma" do documentário de Corner (2008) tem o mesmo significado que a "voz" para Nichols (2001). A "forma" leva-nos imediatamente para o problema da grande variedade de formas que foram desenvolvidas ao longo da história do documentário, sem que existisse uma linha condutora entre os muitos filmes que foram produzidos, desde os documentários pioneiros dos anos 20 e 30 do século XX, aos documentários jornalísticos

ou propagandistas, ou aos vários estilos observacionais que foram sendo praticados. Ainda assim, com esta instabilidade na "forma", grande maioria dos filmes tem a capacidade de provocar sugestões e emoções, independentemente da sua “voz” (Corner, 2008: 19).

O "assunto" é o segundo ponto de distinção proposto por Corner (2008). É um ponto ainda mais improvável para estabelecer uma referência, devido aos inúmeros temas e assuntos que são abordados nos documentários ao longo do tempo. Normalmente são abordados assuntos sérios, assuntos relativos a problemas sociais que se tornaram em temas tradicionais no cinema documental e nos documentários televisivos. Os documentários com outro tipo de conteúdo, como artes, atividades de lazer, a vida animal, temas geográficos, até aos recentes documentários sobre questões ambientais, estão em segundo plano, em relação aos temas sociais (Corner, 2008: 19).

O terceiro ponto proposto por Corner (2008) é o "propósito". Este ponto tem que ver com o que o documentário pretender atingir, com os seus retratos do mundo histórico, com determinada "forma" e "assunto". Os documentários sempre tiveram a pretensão de transmitir conhecimentos sobre o mundo histórico. Os documentários que essencialmente pretendem dar prazer ou entreter, têm-se afastado dos valores clássicos (Corner, 2008: 20). Corner defende este argumento ao dar o exemplo da *reality television*, com desenvolvimentos mais recentes em conteúdo como o *Big Brother*, *Survivor* e *Jersey Shore*, programas que supostamente servem para documentar situações da vida real, sem *script*, ao juntar um grupo de indivíduos não atores a viver no mesmo espaço, para que seja observada a maneira como se relacionam, ou como ultrapassam determinados desafios. Apesar de usar a mesma "forma" que o documentário, é essencialmente um formato para entreter, ao contrário do documentário que tem o compromisso em transmitir conhecimentos aos seus espetadores (Corner, 2008: 20). São estes os três pontos que Corner (2008) considera essenciais para estabilizar a formalização do género e resolver os problemas em relação à definição do que é ou não um documentário.

## 2. O FILME ETNOGRÁFICO: UM GÊNERO OU SUBGÊNERO?

### 2.1 A Construção de Um Gênero

O estudo do homem e a câmara sempre estiveram juntos desde as primeiras tentativas de colocar imagens em movimento. Os filmes etnográficos são produzidos desde que as tecnologias visuais desenvolvidas pela sociedade industrial do século XIX permitiram a possibilidade de registrar o encontro com outras sociedades (Brigard, 1975: 13). Este gênero poderá ser considerado tão antigo como o cinema comercial, uma vez que os seus primeiros filmes começaram na mesma época em que os irmãos Lumière mostravam ao mundo as suas primeiras criações cinematográficas, e o cinema tornava possível mostrar em sequências de imagens, informação e concentração de dados, de um modo que nenhum outro documento escrito, desenhado ou fotografado era capaz de se igualar (MacDougall, 1978: 406; Lajoux, 1995: 166).

Rouch (1973) consegue ser mais minucioso nessa observação, ao dizer que o percurso etnográfico através de imagens em movimento tem início em 1872, quando Eadweard Muybridge (1830-1904) fez a sua primeira "cronofotografia"<sup>8</sup>, *The Horse In Motion* (1872), em San Francisco, com o propósito de esclarecer uma discussão sobre a maneira de andar dos cavalos (Rouch, 1973: 30). Muybridge reconstruiu o movimento dos cavalos, ao combinar uma sequência de imagens fixas, dando a sensação de movimento (Rouch, 1973: 30; MacDougall, 1978: 406). Antes da mudança do século, haviam muitos artistas que faziam filmes, desta ou de outras formas, na Europa e na América (Brigard, 1975: 13).

O trabalho de Felix Regnault (1863-1938), exemplificado em *Chrono Photographic* (1895) ou o trabalho de Robert Flaherty, já depois da mudança do século, em *Man Of Aran* (1934), definem tendências mais descritivas ou interpretativas em filmes etnográficos que persistem. No trabalho de Felix Regnault, a câmara é meramente um instrumento para recolha de dados e no trabalho de Flaherty, o filme não serve apenas

---

<sup>8</sup> A cronografia é um processo de visualização do movimento através de uma sequência de imagens gravadas, com alguma velocidade e a intervalos iguais, numa única superfície fotográfica, proporcionando uma ilusão de tempo e movimento. Disponível em <https://tendimag.com/tag/cronofotografia/>

para registar o comportamento humano, mas também apoiando uma construção sobre a vida que comunique com o espectador (MacDougall, 1978: 406).

Segundo Rouch (1973), Luc de Heusch (1927-2012) no século XX, previa que o cinema caminhasse na direção do conhecimento científico, na utilização das imagens como fonte de estudos. Os cientistas e investigadores viram neste meio uma ferramenta inigualável para explorar e observar particularidades do "outro" no mundo. Isto é, o filme serviria como um instrumento capaz de capturar os comportamentos do homem nas demais diversas situações mundanas (Rouch, 1973: 31; Canals, 2008: 67). Mais adiante voltaremos a este tema.

Ao mesmo tempo que Flaherty, Dziga Vertov fazia uma forma de sociologia visual urbana implicada, em que através do que conseguia captar, construía uma visão das contradições sociais e complexas da realidade da época, a partir de uma perspectiva política e uma atitude revolucionária. A sua câmara tinha a capacidade de percorrer qualquer tipo de lugares e captar a vida de improviso, no seu desenrolar normal. Flaherty e Vertov foram os primeiros a tentar produzir um cinema “verdade” (Rouch, 1973: 31). Um cinema em que a imagem cinematográfica era vista como um meio que possibilitava obter uma reprodução do mundo “exterior” (Canals, 2008: 67).

Em 1920, quando Flaherty quis mostrar a vida dos esquimós do norte, em *Nanook Of The North* (1920), filmou um indivíduo particular de uma forma planeada e não aleatória. Flaherty nesse exato momento, criava um cinema de “observação” (Rouch, 1973: 31), técnica que será desenvolvida mais tarde nos filmes etnográficos de Jean Rouch. Já para Vertov era uma questão de filmar o quotidiano e a história de uma revolução. Já não era apenas uma questão experimental, mas de gravar a realidade, através da invenção do *Kino-Eye* (*Cine-Olho*) (Rouch, 1973: 31). Vertov antecipava assim a era do *Cinéma-Vérité* (Rouch, 1973:31), mais tarde desenvolvida por realizadores franceses, onde se incluem novamente Jean Rouch e também Chris Marker (Bergan, 2006: 136). Um estilo que viria a quebrar drasticamente com o padrão das práticas documentaristas em que existia um planeamento antecipado, "scripting", encenação e reconstituição (Aufderheide, 2007: 44). O *Kinok* inclui todas as técnicas de filmar, todos os movimentos de imagens, todos os métodos sem exceção em que só é permitido captar uma realidade, a realidade em movimento. Vertov falava da câmara no seu estado natural, isto é, captar

a realidade no exato momento em que ela é vivida, sem qualquer artefacto manipulatório (Rouch, 1973:31).

Na primeira tentativa de filme etnográfico, de Robert Flaherty mostrou aspetos culturais de povos não ocidentais através de um estilo pretensamente objetivista, distante e observacional, em que aparentemente, ao olhar do espetador, não existia intervenção do realizador em relação ao comportamento do indivíduo filmado (Canals, 2008: 67). A dependência da observação havia de exigir aos etnógrafos o desenvolvimento de habilidades adicionais de técnicas de realização, como por exemplo, saber o momento ideal para iniciar uma filmagem e o mesmo quando terminá-la, saber o melhor lugar e modo de posicionar a câmara, ou saber o que filmar e quando é que é vantajoso fazer zoom ou intervir na cena (Grimshaw & Ravetz, 2009: 543).

Com o aparecimento do som, o filme etnográfico evolui para outro patamar. São incorporadas “voz-off” de carácter “expositivo”, de forma a explicar e interpretar o conteúdo das imagens e tornar o filme etnográfico mais compreensível ao público (Canals, 2008: 67). Com o desenvolvimento da tecnologia, os instrumentos de captação de imagens e sons evoluíram. Tornaram-se equipamentos mais leves, fiáveis e de qualidade. O filme etnográfico e a sua literatura mostra que os realizadores foram influenciados pelos meios técnicos disponíveis, e que estes permitiram a própria evolução dos dispositivos etnográficos. Quando as câmaras se tornaram portáteis e passaram a existir gravadores automáticos, o número de filmes etnográficos não só cresceu, como melhoraram em termos de qualidade e se diversificaram na forma (Rouch, 1973: 35).

"Having solved all of its technical problems, it has yet failed reinvent for us, as Flaherty and Vertov did in 1920, the rules of new film language will permit the opening of frontiers between all civilizations" (Rouch, 1973:35).

Rouch observa que o filme etnográfico permaneceu refém de uma tentativa de reinvenção permanente do género, de forma a se afirmar como um género. É raro um filme etnográfico encontrar distribuição comercial, no entanto alguns filmes etnográficos partilham o formato de produções comerciais, com utilização de créditos, músicas de fundo, edição sofisticada, narração para o espetador, duração adequada e outros fatores, apesar do resultado da maior parte ser um produto que não satisfaz totalmente o rigor

científico que se pretende neste género de filme e nem mesmo o rigor da arte cinematográfica (1973: 35).

De forma a aproveitar ao máximo as possibilidades técnicas, os etnógrafos decidiram não filmar sozinhos os seus filmes, ao recorrerem ao auxílio de uma equipa de técnicos, apesar de não permitir total credibilidade do objetivo principal do filme etnográfico (Rouch, 1973: 36). Isto porque quanto maior for o número de pessoas à volta do objeto filmado, maior será a inibição do mesmo para transmitir veracidade nos seus atos.

"Personally, unless forced into it, I am violently opposed to crews. The reasons are many. The soundman must absolutely be able to understand the language of the people being recorded; it is thus indispensable that he be a member of the group being filmed, and, of course, be trained in all aspects of his work. Moreover, in today's manner of shooting sync-sound direct cinema, the director can only be the cameraman. It is the ethnographer alone, to my mind, who really knows when, where, and how to film, in other words, to "direct." Finally, and this is without a doubt the decisive factor, the ethnographer must spend a long time in the field before beginning to shoot." (Rouch, 1973:36).

Para garantir e preservar a cultura de uma determinada sociedade é preciso reduzir o número de elementos no terreno e deixar o ambiente o mais natural possível. A "invasão" de um grupo de técnicos numa situação de campo, mesmo com a ajuda de um antropólogo torna o ambiente "contaminado". Quando um filme é feito nestas condições existe uma rutura cultural (Rouch, 1973: 36). Para que exista verdade no que diz respeito aos acontecimentos e atitudes no filme etnográfico, é preciso que o lugar a ser filmado seja o mais natural possível, de modo a garantir que não haja desconforto da parte de quem será filmado. Ideal seria apenas a presença solitária do etnógrafo no campo para garantir o mais elevado grau de veracidade (Rouch, 1973: 36).

O realizador pode e, nalguns casos deve, assumir a responsabilidade sozinho. O mesmo, como foi referido na citação anterior, deve ganhar a confiança do indivíduo a ser investigado, passando algum tempo "infiltrado" na comunidade para que haja uma relação de proximidade, e para o etnógrafo perceber os hábitos e costumes dessa mesma

cultura e escolher as técnicas de recolha e captação das imagens o mais próximas possível da realidade (Rouch, 1973: 36).

"Film and modern social anthropology have been twinned from the beginning then, but one finds little evidence of this in the work and writing of current anthropologists" (Banks, 1990:18).

Se olharmos sempre para o filme etnográfico como um meio que consegue colmatar as impossibilidades do texto escrito, através das possibilidades que o mesmo fornece a nível visual e auditivo (Heider, 1976: 1), é possível fazer uma analogia entre o filme etnográfico e etnografia escrita tradicional em que podemos igualar o material bruto, sem edição prévia, com as notas de campo e o filme etnográfico editado na sua versão final com a monografia publicada. Desta forma, é possível representar determinadas culturas, geograficamente e culturalmente distantes das nossas através de um método cinematográfico, assim como são feitas através da escrita tradicional. Estas técnicas foram geradas desde o início da antropologia (MacDougall, 1978: 407; (Banks, 1990: 18).

Para MacDougall (1978), o material bruto etnográfico recolhido em campo e o filme etnográfico em si, já editado, não podem ser equiparados, continuando a relação entre estes a ser um tema de debate nas discussões sobre trabalho de campo. Isto porque, depois de acabados, os filmes etnográficos passam a ser obras estruturadas para apresentação ao espetador com a defesa de um determinado ponto de vista de forma ajustada pelo seu realizador. Por outro lado, o material bruto é a matéria-prima que sai da câmara, sem qualquer tipo de ajuste, sem qualquer linha condutora ou de pensamento. Esta será a fase mais justa do trabalho de recolha e representações visuais, se quisermos fazer uma comparação com as notas que são retiradas em campo pelo antropólogo e que podem ser usadas para uma variedade de fins (MacDougall, 1978: 407).

"In practice, most discussions of ethnographic film set aside films useful to anthropologists as naive cultural documents and narrow the field to those made with some discernible intention of recording and revealing cultural patterns" (MacDougall, 1978:405).

Banks (1990) diz-nos que o filme etnográfico não só permite ao investigador usar a câmara para realizar uma investigação do zero, mas também servir como migração de



investigações escritas, de pesquisas que já foram feitos anteriormente e transformar essas pesquisas em filmes etnográficos. Ou então, efetuar o processo ao contrário. É possível a realização do trabalho de campo antropológico e em seguida a elaboração de um texto escrito que ordena o material recolhido através de imagens em movimento, numa série de justificações para determinadas observações empíricas e teóricas (Banks, 1990: 18).

Ao olhar para estas abordagens, permanece a confusão em torno deste género, por muitos associado ao documentário, apesar de mostrar características autónomas. O filme etnográfico podem ser registos próximos do género documentário, mas que procuram observar e registar o quotidiano de povos urbanos, rurais e principalmente indígenas, indo ao encontro do estudo do homem enquanto ser social (MacDougall, 1978: 405).

No filme etnográfico, os sujeitos pesquisados assumem o protagonismo perante a câmara, muitas vezes apoiados pelo próprio etnógrafo. Existe uma grande proximidade entre os indivíduos investigados e o próprio investigador que assume por vezes duas posturas. Uma mais observacional, outra mais participante, onde, para além do realizador fazer parte da atmosfera cultural de determinada comunidade ou localidade, pode permitir a intervenção dos indivíduos na realização do projeto, ao deixá-los colaborar num processo em que são o próprio foco, num contexto de partilha entre etnógrafo e investigado (Rouch, 1973: 36). Forma de trabalho que é possível encontrar em muitos dos filmes etnográficos de Jean Rouch, ao qual ele apelida de “antropologia partilhada”.

## **2.2 As Dificuldades de Afirmação do Filme Etnográfico**

Do mesmo modo que o documentário, o filme etnográfico é um género também contestado (Ruby, 2008: 5). Brigard (1975) diz-nos que etnógrafos realizadores ao longo dos anos têm sido guiados não só pelos meios técnicos disponíveis, tal como Rouch (1973) já havia dito, mas também pelas formulações teóricas da antropologia e da arte cinematográfica. As constantes evoluções técnicas, os avanços teóricos e a maior sofisticação dos filmes ao longo da história, levam alguns cientistas sociais a revelar alguma relutância em relação ao caminho percorrido pelo filme etnográfico (Brigard, 1975: 14). Quanto mais sofisticados passam a ser os filmes, menos “verdadeiros” se tornam para os críticos.

Em 1973, quando os etnógrafos celebravam o 21.º aniversário do *International Committee on Ethnographic and Sociological Film*, confirmaram mais uma vez que a etnografia visual estava em constante crescimento e reconhecimento. Mas antes, o filme etnográfico passou por dificuldades em ser reconhecido. No início do século XX, os desafios colocados à antropologia pelos inovadores do filme etnográfico não trouxeram grandes consequências para a disciplina. Depois da segunda grande guerra, apareceu, fora do âmbito estritamente acadêmico, um certo público para documentários sociais, devido a alguns sucessos isolados. O filme etnográfico em si, só seria a ser reconhecido durante a década de 1950 (Brigard, 1975: 14).

A evolução da tecnologia a partir de meados do século passado, é responsável, pelo menos em parte, pela expansão do filme etnográfico dentro da comunidade científica e, em particular, da antropologia. Permitiu aos etnógrafos uma maior facilidade na produção dos filmes, com as câmaras mais leves de 16mm, som sincronizado e a capacidade de armazenamento (Rouch, 1973: 35; Brigard, 1975: 14), como já referido anteriormente.

O filme etnográfico começou num período em que a antropologia ficou marcada pela relação com o colonialismo e desenvolveu-se dentro de mudanças políticas sucessivas como, as revoluções socialistas, o progresso das democracias e a independência de países em desenvolvimento. Historicamente, sempre se esforçou para superar as convenções de Hollywood, sem nunca obter o reconhecimento das massas, apesar de alguns realizadores se servirem da influência de movimentos importantes no cinema comercial (Brigard, 1975: 15).

Mas, nem todos os estudiosos da antropologia conseguem reconhecer o filme etnográfico como algo importante para a produção de conhecimento científico. E esta é uma questão que tem afetado o campo da antropologia visual ao longo dos anos (Brigard, 1975: 13). Alguns antropólogos defendem que o filme etnográfico é essencialmente identificado a partir dos seus temas, enquanto que outros sustentam a ideia de que a identificação do filme etnográfico reside na sua produção, isto é, na maneira de filmar (Canals, 2008: 80). Em muitos festivais, o filme etnográfico é definido como um filme sobre outras culturas, como um olhar visto do “exterior” de uma determinada cultura, em que podemos ter um vislumbre sobre ela (Aufderheide, 2007: 106; Canals, 2008: 80).

Nesse sentido, o filme explorara as possibilidades visuais e auditivas da etnografia e leva a audiência muito mais além (Heider, 1976: 1).

MacDougall (1978) diz que o filme etnográfico não pode ser considerado um gênero nem ser considerado uma disciplina, sem que tenha origens unificadas e uma metodologia estabelecida. Continua a ser um problema encontrar uma metodologia válida para a realização deste tipo de filme, existindo sempre o risco de estabelecer doutrinas demasiados restritivas, bloqueando eventuais propostas de mudança mais radicais. Alguns autores, confrontados com a definição de filme etnográfico, concluíram que só se pode dizer que alguns filmes são mais etnográficos do que outros, ou que os filmes se tornam etnográficos em virtude do seu uso (MacDougall, 1978: 405). Assim, todos os filmes etnográficos são artefactos culturais que podem servir como fonte de dados para a ciência social. (Aufderheide, 2007:109; MacDougall, 1978: 405).

“Does the ethnographic film exist? It exists, since we project it.” (Leroi-Gourhan apud Rouch, 1973:29).

O termo "filme etnográfico" por si só já apresenta uma enorme tensão ou conflito entre duas maneiras de ver e compreender, científica e estética, diz-nos Heider (1976). Os antropólogos procuram encontrar para estes filmes um lugar na sua disciplina, mas, por outro lado, pode-se falar numa falta de vontade dos cineastas para enfrentar as suas responsabilidades criativas, o que leva a que o filme etnográfico seja contestado em relação à sua qualidade e propósito (Rouch, 1973: 29). A evolução deste gênero tem sido um processo contínuo de tentar conciliar estas tensões e juntar as habilidades criativas dos realizadores com os conhecimentos dos antropólogos, de forma a alcançar uma síntese fértil na opinião de Heider (1976).

No entanto, apesar das tensões, ano após ano o número e a qualidade dos filmes etnográficos continuam a crescer. Com isto torna-se evidente o paradoxo, de que, apesar de continuar a ser criticável a sua debilidade conceptual, por parte de espetadores e principalmente de críticos, o gênero etnográfico continua a desenvolver-se e a afirmar-se, ganhando independência (Rouch, 1973: 29), mesmo que tenha dificuldade em assumir uma maior consistência e solidez e uma harmonia entre a variedade de formas dos filmes. Assim como Nichols (2001) faz uma analogia entre os documentários e os meios de

transportes, o filme etnográfico segue o mesmo padrão de complexidade em relação ao que pode ser considerado ou não parte do género.

Podemos também fazer uma analogia com os edifícios altos. A altura é um atributo dos edifícios, que pode ser visto de maneiras diferentes pelos arquitetos, construtores, ou até mesmo pelos seus ocupantes. Do mesmo modo que os edifícios podem ser mais altos ou mais baixos, os filmes etnográficos também podem ser discutidos em torno desta analogia, havendo uns filmes que são mais etnográficos que outros (Heider, 1976: 2, MacDougall, 1978: 405).

Para evitar certas discussões quanto à sua classificação, tentou-se recorrer a termos como "documentário", "não-ficção" ou até cinema observacional (Heider, 1976: 2). Estes termos tiveram o seu uso, não desprovido de sentido, mas a questão de conhecer os limites do filme etnográfico permaneceu (Heider, 1976: 2).

Uma abordagem mais eficiente é olhar para os vários atributos ou características que um filme etnográfico deve ter e, deste modo, adotar uma estratégia de análise de forma a perceber as características de um filme que podem ser mais ou menos consideradas de teor etnográfico. Como é que são feitos, quão perto conseguem chegar aos padrões e metas da etnografia e se conseguem apresentar informações que a própria escrita etnográfica não consegue transmitir (Heider, 1976: 2), serão parte dos critérios que permitirão distinguir um filme etnográfico. Talvez por esta via o filme etnográfico possa ser valorizado e considerado um artefacto de tipo científico e não apenas um suporte cinematográfico (Heider, 1976: 2).

Este será, para alguns, o grande desafio do filme etnográfico, desenvolver maneiras de pensar sobre o filme que vai torná-lo mais ou menos etnográfico. Estabelecer regras na construção de filmes etnográficos, para que estes se mostrem manifestamente mais próximos da etnografia tradicional, é o caminho que os vai tornar mais valiosos para a antropologia (Heider, 1976: 3) e a ganharem forma como género desligado do documentário.

Devemos sempre destacar uma série de atributos, alguns dos quais emergem principalmente de fatores etnográficos e outros que emergem de restrições cinematográficas. O realismo etnográfico deve sempre ter precedência sobre questões

cinematográficas e estéticas (Heider, 1976: 3). Para os cineastas a arte devia prevalecer, para os antropólogos é a ciência que deve prevalecer sobre a arte (Heider, 1976: 4). Heider, ilustrando a sua visão, diz ainda que outra analogia que podemos fazer com a etnografia tradicional é que tal como a escrita poderá ser pobre, desde que não altere o objetivo de determinado estudo etnográfico, da mesma forma, não será necessária a existência de altos padrões cinematográficos para que o filme etnográfico consiga comunicar com os espetadores e transmitir os seus objetivos (1976: 4)

Numa outra ótica, Asch (1995) afirma que a discussão em torno do filme etnográfico ficou concentrada no produto, determinada em saber se um filme é para arquivo ou para distribuição comercial, em vez de haver uma ênfase no processo de pesquisa antropológica e o lugar que o filme poderia ter em tal processo. Relembrando mais uma vez o que já foi referido, os antropólogos recolhem informações sobre a vida de algumas pessoas e comunidades específicas. É uma recolha tradicionalmente feita através da escrita ou então da própria memória do investigador com a informação a ser obtida através de uma extensa observação, escuta ou leitura. Ora, um registo fílmico etnográfico mesmo que não esteja editado, também é informação (Asch & Asch, 1995: 336) e, como referem Aufderheide, (2007) e MacDougall (1978), constitui um artefacto cultural e uma mais-valia para a ciência social e o estudo do homem.

Ao olhar para o filme etnográfico nestes termos, Asch (1995) levanta uma série de questões muito pertinentes. Sobre o que é essa informação? Essa informação ou informações são sobre as pessoas filmadas ou sobre o próprio observador? É um filme sobre quem foi filmado, ou é um filme sobre o realizador? O quão subjetiva ou objetiva é a informação recolhida? Toda a informação etnográfica tem um elemento de subjetividade, nem que seja porque essa informação foi escolhida pelo realizador como significativa para ser filmada. Posto isto, o importante a considerar é como os filmes etnográficos se podem comparar com qualquer tipo de informação etnográfica (Asch & Asch, 1995: 336), ideia que é também defendida por Heider (1976).

### **2.3 O Filme Etnográfico como Documento Cultural**

Como referido nos subcapítulos anteriores, o filme etnográfico desde o seu início pretende revelar algo sobre culturas “primitivas” ou contemporâneas e, desse modo, a tendência é definir os filmes etnográficos como filmes que revelam padrões culturais.

Para Brigard (1975) todos os filmes são efetivamente etnográficos em função do seu conteúdo ou forma, apesar de alguns serem mais reveladores do que outros.

Para Ruby (2000) e Aufderheide (2007), um filme só é etnográfico se for realizado por um etnógrafo com treino e experiência em etnografia, usando os métodos de campo próprios da etnografia tradicional, e com a intenção específica de fazer uma etnografia a ser (re)vista pelos seus pares. Ruby (2008) defende que o termo "etnográfico" é usado de uma maneira muito "solta" e como consequência, muitos dos filmes embora possam ser chamados de etnográficos são feitos por cineastas que têm pouco conhecimento em antropologia.

Para reforçar estas ideias de Ruby, Corner (2008) diz-nos que para se usarem as imagens como fonte de conhecimento, temos de nos questionar sobre a origem das mesmas. Este autor levanta questões sobre a antologia social das imagens, bem como aspetos a nível da sua produção, nomeadamente da pós-produção (Corner, 2008: 25). Estas questões da "autenticidade" das imagens, são discussões de longa data sobre as possibilidades de manipulação do que é visto e ouvido. São formuladas perguntas sobre o que realmente esteve à frente da câmara ou sobre os métodos de filmagem usados, por exemplo, os ângulos, os enquadramentos, iluminação e filtros, todos os elementos que possam manipular a "verdade" (Corner, 2008: 25).

A organização da imagem também é importante para as questões relativas à manipulação das imagens. São questões relacionadas com a edição das imagens e a forma como é possível fornecer vários tipos de narrativa, juntando na edição, comentários, sons e músicas, que podem dar uma perspetiva diferente do que foi realmente capturado com a câmara (Corner, 2008: 25).

Este desacordo nas ideias acima revistas de Ruby e Brigard, vai ao encontro da opinião de Weakland (1995). Ele diz-nos que não obstante o interesse antropológico em filmes como documentos culturais e apesar de existirem algumas semelhanças ou elementos em comum, para ele os campos de estudo, visual e tradicional, são diferentes. Sendo que os próprios filmes não demonstram ainda o potencial necessário para deixarem de ser negligenciados pelos antropólogos.

As considerações a retirar dos filmes antropológicos devem constituir relatórios curtos em relação aos contextos filmados e, por isso mesmo, serão sempre pouco influentes na produção de conhecimento em antropologia. Apesar destas relutâncias em relação a este tipo de cinema, Weakland (1995) diz-nos que é um cinema digno de ser promovido e desenvolvido, por ser diferente e por estar próximo dos interesses e métodos antropológicos tradicionais, apesar destes apenas poderem ser potenciados através de trabalhos empíricos muito intensivos, tal como defende Ruby (2000).

Ao olharmos para esta questão no sentido mais amplo, os filmes constituem necessariamente documentos culturais, assim como qualquer produto gerado no contexto de uma cultura. A questão que se levanta no caso dos filmes, mais propriamente filmes de teor etnográfico, é mais limitada. Tem de haver um questionamento sobre que tipo de documentos culturais são esses filmes e qual a sua pertinência para o campo da antropologia (Weakland, 1995: 46).

Weakland (1995) diz-nos que a premissa mais básica a assumir é que qualquer filme, ou grupo de filmes, de uma mesma fonte cultural, deve constituir um todo ordenado, isto é, deve exibir um padrão composto por elementos temáticos que sejam recorrentes, baseando-se num objetivo científico de construir uma visão organizada do mundo. A observação do conteúdo deve ser focada, pelo menos inicialmente, no material do filme que detém o essencial do comportamento humano e da interação social (Weakland, 1995: 55).

Nesta perspetiva, os antropólogos continuam interessados em estudar estes registos cinematográficos que são os filmes etnográficos. Os seus temas são muito abrangentes, mas deve haver uma consistência e deve ser preservado o objetivo usual de tal trabalho: o exame mais preciso e detalhado de certas realidades ou factos comportamentais no mundo (Weakland, 1995: 46).

Jaloux (1995) participa nesta discussão de uma forma diferente, alertando para o facto dos textos antropológicos estarem gradualmente a caminho das imagens. O filme estará a tornar-se um grande meio de expressão, com alguns etnógrafos a encontrarem nele um novo meio para expressarem e apresentarem os resultados dos seus trabalhos. Mas, apesar desta observação, Jaloux (1995) considera que visualizar um filme é diferente de ler um texto, porque aquele tem vários níveis de visualização. A informação obtida a

partir de diferentes visualizações será diferente ou até mesmo contraditória, dependendo se o filme é considerado como um todo ou como uma justaposição de sequências de imagens separadas a serem estudadas sucessivamente. Estes níveis de interpretação também podem ser influenciados pelo som ou pelos comentários que são inseridos ao filme (1995: 167). Deste modo, o autor propõe uma definição que permita um denominador comum em relação aos fatores técnicos para que o uso do cinema seja regularizado nas pesquisas antropológicas. No fundo, o que o preocupa é o eterno problema do filme etnográfico ser reconhecido como um gênero consistente e pertinente para o campo da antropologia.

Tal como Weakland (1995) que levantou uma série de questões, expressas no subcapítulo anterior, Jaloux (1995) também se questiona sobre a “autenticidade” do filme etnográfico em relação ao ponto de vista do seu autor, isto é, apesar do filme editado exibir factos considerados autênticos, o mesmo pode ter sido editado através da interpretação individual do seu criador. Esse trabalho de edição pode envolver julgamentos de valor variáveis, de acordo com a orientação ideológica ou política do realizador em relação ao assunto abordado (1995: 167). Nesta lógica, recuperamos as questões colocadas por Weakland, nomeadamente se determinado filme é sobre as pessoas filmadas ou se é um filme sobre o seu próprio realizador.

Para que o filme etnográfico seja considerado pertinente para a antropologia e, consequentemente, um documento cultural relevante, estas questões têm de ser resolvidas. Um argumento interessante para esse caminho de afirmar a importância do filme como fonte de dados, seria a espontaneidade desses registos, independentemente de quem os tenha feito, ainda segundo Jaloux (1995).



### 3. JEAN ROUCH: PARA ALÉM DOS LIMITES

#### 3.1 O Cineasta e Antropólogo

Quando se fala de filme etnográfico é inevitável não falar de Jean Rouch (1917-2004). Foi um antropólogo e cineasta especializado em estudos das culturas da África Ocidental, que encontrou nos filmes de Robert Flaherty, nos quais o homem está no centro do universo, e em Dziga Vertov, fontes de inspiração (Canals, 2008: 63). Aliou a sua especialização e conhecimento do continente africano a algumas das ideias de Flaherty e Vertov para desenvolver o seu cinema etnográfico.

Foi considerado um dos grandes mestres, senão o grande mestre do filme etnográfico uma vez que, através de um olhar muito particular, revolucionou o filme etnográfico e fez com que o mesmo ganhasse expressão científica, apesar de criar alguma discórdia. Rouch colocou em prática um método com base numa conceção de relações não-hierárquicas entre o antropólogo e o indivíduo estudado, uma espécie de "antropologia partilhada" em que existia a participação dos próprios sujeitos na produção do filme. Tratava-se, assim, de uma partilha de ideias em que a "reflexividade" era o principal foco do conhecimento científico e do filme etnográfico. Reivindicou a criatividade, a liberdade e experimentação do género como fatores fundamentais para a pesquisa etnográfica (Canals, 2008: 63).

Porque é de vivências e experiências que um realizador se alimenta para estimular a sua criatividade, e sendo esta um dos principais fatores que levaram Rouch a chegar a este caminho etnográfico, é preciso saber um pouco do percurso de vida que o mesmo teve, desde a sua infância à fase adulta, em particular aos períodos em que se deram os seus maiores feitos.

A vida<sup>9</sup> de Jean Rouch foi feita de reviravoltas imprevisíveis (Canals, 2008: 66). Nasce em plena primeira guerra mundial no dia 31 de maio. A sua infância é um pouco

---

<sup>9</sup> Alguma da cronologia de Jean Rouch disponível em: <http://www.comite-film.net/jean-rouch/biographie-longue.html>

instável, devido ao facto de estar sempre a mudar de cidade em função das mudanças de emprego do seu pai, Jules Rouch (1884-1973). Jules Rouch nasceu na Catalunha e era um oficial da marinha. Antes da guerra, o pai de Jean Rouch treinou como meteorologista e juntou-se à expedição do Dr. Charcot para a Antártida. Nesse mesmo barco, Jules conheceu um biólogo que ficaria seu amigo e mais tarde casaria com a irmã deste, Luce Rouch, nascida na Normandia (Rouch, 1990). Mais tarde, para fugir a um bombardeamento alemão em Paris, durante a Segunda Guerra Mundial, Jean Rouch mudou-se para Marcilly com a mãe Luce e a irmã Geneviève Rouch.

Mais tarde, em 1919, mudaram-se para Rochefort onde permaneceram durante três anos. Nos três anos seguintes, a família passou a viver em Brest. Jean Rouch foi criado por pais interessados em pesquisa e arte, sendo precisamente em Brest que o pai o levou a ver o seu primeiro filme. É aqui que tem o primeiro contacto com a arte pela qual ficaria conhecido, o cinema e o estudo do outro, com o *Nanook of the North* (1922) de Flaherty. Um filme que o influenciou significativamente durante a sua vida (Rouch, 1990).

O segundo filme que viu, desta vez com a mãe, foi o *Robin Hood* (1922) de Allan Dwan (1885-1981). Rouch, devido á morte de várias pessoas no enredo, ficou extremamente perturbado e chocado, pelo que a sua mãe, numa tentativa de o acalmar, lhe explicou que todas aquelas pessoas eram apenas atores e que tudo não passava de uma encenação. Curioso, perguntou se o mesmo acontecia no *Nanook of the North* (Rouch, 1990). Podemos até imaginar que terá sido assim que começou a nascer o conceito de etnoficção dentro de Rouch.

Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, alternou entre os estudos académicos e o serviço militar, nomeadamente na defesa da capital francesa. (Canals, 2008: 66). Depois de passar dois anos na escola preparatória *Lycée Saint-Loius*, entrou em 1938 na *École des Ponts et Chaussées*, escola de engenharia civil, onde conheceu Jean Sauvy e Pierre Ponty. Logo após o primeiro ano, passou a ser estagiário na construção da ponte de *St. Cloud*. Durante o terceiro ano, a escola militar de engenharia de Versailles convocou-o para uma estadia na Marinha em Toulon. É solicitado a prestar serviços militares e depois de cumprir os seus deveres, regressou a Paris para acabar o curso. Terminando por, em 1941, se formar em Engenharia Civil.

Foi em funções do seu trabalho como engenheiro, e devido a um fator aleatório, que começou a sentir um enorme interesse pela antropologia (Canals, 2008: 66). Jean Rouch, com Jean Sauvy e Pierre Ponty, colegas de curso, resolveram deixar a França para trabalharem como engenheiros coordenadores de obras públicas em África. Rouch vai para Niamey, Ponty fica em Dakar e Sauvy vai para a Guiné.

Foi em Niamey que teve a oportunidade de experienciar pela primeira vez um ritual *Songhay* chamado *Yenendi*, logo após conhecer Damouré Zika, um pescador *Sorko* que se tornou grande amigo seu. O contacto com este ritual aconteceu alegadamente, depois de dez dos seus trabalhadores terem sido mortos pelo génio do trovão Dongo. O *Yenendi* veio, mais tarde, dar nome a um dos filmes de Rouch, *Yenendi: Les Hommes Qui Font La Pluie* (1951). Foi nesta altura que conheceu a avó de Damouré Zika, Kalia, que se tornou numa enorme influência para a sua carreira posterior, havia de vir a ser a sua fonte de informação naquilo que dizia respeito a rituais. Fascinado, decidiu estudar etnologia e percebeu que relatórios e fotografias não eram suficientes para captar, de uma forma fiel, aquelas cerimónias. E, possivelmente, foi assim que nasceu o filme etnográfico de Jean Rouch.

Foi expulso pelo governo daquele território e passou a trabalhar no *Instituto Francês da África Negra*. Em 1943 escreveu o primeiro artigo etnográfico, *Aperçu sur l'animisme Songhay*, em que relatou informações recolhidas durante a sua estadia no Níger. Escreveu uma tese, com a ajuda do antropólogo Marcel Griaule (1889-1956), sobre o génio da água dos Songhay do Níger. Decidiu, mais tarde e depois de uma pausa para acabar a sua formação e de novos compromissos militares, descer o rio Níger juntamente com os seus fiéis colegas de curso, Ponty e Sauvy, já depois do fim da guerra.

Durante a viagem, captou imagens que utilizou para construir o seu primeiro filme, *Au Pays Des Mages Noirs* (1942). Após a travessia, regressou com materiais sobre os pescadores *Sorko* e, também, sobre os *Songhay* e os seus cultos ao génio da água, levando-os para o *Museu do Homem*. Organizou, ainda, uma exibição destinada a ser visualizada por etnólogos, com algumas imagens que recolheu e que fizeram parte do seu primeiro filme já mencionado. Por fim, participou no *Primeiro Congresso Internacional de Etnologia e de Geografia Humana*, sendo que nesta altura estava já envolvido na prática da Etnografia.

Jean Rouch começou por fazer uma espécie de filmes que ele próprio denominou de etnoficções, consistindo em filmar algumas situações, representando-as de forma improvisada: representações e histórias dos africanos que conheceu neste período da sua vida (Canals, 2008: 67). Em 1948, passou a ministrar cursos sobre a religião Songhay no Centro de *Altos Estudos Sobre a África e a Ásia Moderna* e entra no *Centro Nacional de Pesquisa Científica* como auxiliar de investigação, ao mesmo tempo que deu aulas no *Museu do Homem*, atividade que manteve até 1952. Durante estes anos, continuou as suas investigações em cidades *Songhay*. Escreveu mais duas teses, sobre a religião e a história dos *Songhay*. Foi convidado para ministrar um curso sobre os *Songhay* nas universidades de Cambridge e Manchester durante três anos. Em fevereiro de 1952 acabou o doutoramento e participou no *Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas de Viena*, acompanhando o trabalho da *Federação Internacional dos Arquivos do Filme*. Em 1953, fundou o *Comité do Filme Etnográfico* com outros etnógrafos.

Em 1954, no Gana, voltou aos seus estudos, desta vez sobre as migrações dos nigerianos e povos do Mali. Também realizou novas pesquisas sobre a organização social Songhay no Níger. No ano seguinte, organizou a *Primeira Semana do Filme Etnográfico* no *Museu do Homem*, em que foi nomeado secretário-geral do *Comité Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico*. Mais tarde, fundou o *Comité Internacional do Cinema e da Televisão* com Roberto Rossellini (1906-1977). Em 1956, voltou a fazer um estudo sobre as migrações na Costa do Marfim.

Em 1959, fundou o *Festival do Filme dos Povos de Florença* e em 1960 foi nomeado para a direção científica do *Instituto Fundamental da África Negra* de Niamey, iniciando pesquisas sobre a pesca no rio Níger. Em 1961 desenvolveu um plano de pesquisas em ciências humanas para o *Instituto Fundamental da África Negra* no Níger. Foi convidado para oferecer um curso sobre cinema etnográfico em Montreal e participou no *Primeiro Congresso Internacional dos Africanistas*. Continuou as suas pesquisas, sobre os caçadores *Gow*, que serviriam para o seu filme *La Chasse Au Lion À L'arc* (1967). Em 1964 participou no trabalho do *Congresso dos Africanistas e do Conselho do Instituto Internacional Africano*.

Voltou às suas pesquisas sobre os pescadores *Sorko*, inaugurou e organizou o novo *Centro de Pesquisa em Ciências Humanas* de Niamey e desenvolveu, ainda, novas pesquisas sobre a comunidade *Bregbo* da Costa do Marfim. Em 1966 voltou às pesquisas sobre religião e possessão dos Songhay. No ano seguinte, organizou em Sydney o *Primeiro Seminário Internacional Sobre Cinema no Pacífico*.

Em 1969 apresentou um curso de cinema antropológico e documentário na *Universidade de Paris* e, em 1970, fundou o festival *Venezia Genti*: uma manifestação internacional dedicada ao documentário etnográfico e à comunicação social. Em 1971, criou a *Formação dos Pesquisadores Cinematográficos* na Universidade de Paris. Ainda em 1971, organizou os *Encontros Internacionais Televisão e Sociedade* em Tóquio. Mais tarde, em 1976 criou, juntamente com Georges-Albert Astre, um historiador de cinema, um diploma de estudos aprofundados e um doutoramento de cinema antropológico na mesma universidade francesa.

Em 1977, participou na criação do *Primeiro Festival do Filme Documentário, Cinema do Real*, no *Centro Georges Pompidou*. Em 1978, através do Governo moçambicano e da embaixada francesa, abriu provisoriamente oficinas de *Super 8* juntamente com Jacques d'Arthuyes (1944-1989). Nestas oficinas, Rouch sugeriu que os moçambicanos se filmassem a eles mesmo para observarem as suas próprias realidades. Com esta experiência foram criadas, em 1981, as *oficinas VARAN* em Paris. Em 1980, Rouch recebeu uma medalha de ouro do *Encontros Internacionais de Ciências das Conexões* e tornou-se Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Leyde na Holanda.

Em 1981, passou a ser professor visitante da Universidade de Harvard, cargo que ocupou até 1986. Sem nunca deixar as suas pesquisas dos povos africanos, deu a sua contribuição no *Seminário dos Pesquisadores das Tradições Orais Songhay e Sorko* do Níger. Fundou o festival *Bilan Du Film Ethnographique* em 1982 no *Museu do Homem*. Em 1983, tornou-se vice-presidente do *Concelho Internacional do Cinema da Televisão*. Em 1986, criou o *Encontro Internacional Regards Comparés* no Encontro Internacional de Comunicação de 1986. Um ano depois, tornou-se presidente da Cinemateca Francesa até 1990. Recebeu o *Grande Prémio Omega de Antropologia Visual* no *Festival dos Povos de Florença* de 1988. Recebeu, também, o prémio *Florence Gould*, atribuído pelo Instituto francês.

Rouch chegou a uma fase da sua vida em que passou a ser premiado por toda uma carreira de pesquisas e inovações. Foi novamente premiado em 1991, com o prémio da *Associação Antropológica Americana*. Logo após, fez-se uma retrospectiva dos seus filmes organizada na cinemateca de Turim. Em 1993, recebeu o Prémio da Paz do *Festival do Filme de Berlim* pelo filme *Madame L'Eau* (1993). Várias outras retrospectivas foram feitas à sua obra cinematográfica. Efetuou e desenvolveu atividades no *Comité do Filme Etnográfico* até a data da sua morte, em 2004.

### 3.2 O Olhar de Jean Rouch

Jean Rouch tornou-se o líder do género filme etnográfico, sendo um grande divulgador do mesmo e um produtor incansável no seu desenvolvimento. Foi também o primeiro profissional do filme etnográfico a tempo inteiro (Brigard, 1975: 28). Canals (2008) considerada que os filmes de Jean Rouch são um grito de liberdade e abertura para o que é inesperado. Refere que podemos encontrar na sua obra uma constante procura do desconhecido e uma grande necessidade de questionar aspetos sociais, epistemológicos e até mesmo estéticos. Tentou fazer filmes com total liberdade em todos os aspetos (Rouch, 1980: 148). Foi uma das forças mais criativas do filme etnográfico juntando o estudo científico ao fascínio pelo “cinema verdade” (Aufderheide, 2007: 111).

Nos filmes de Rouch é possível encontrar esse interesse pelo desconhecido, de superar fronteiras geográficas na procura de novos caminhos de conhecimento. Criou um método próprio, distanciando-se do paradigma clássico, com uma nova linguagem cinematográfica, capaz de integrar liberdade de estilo, mantendo o rigor da pesquisa científica e dando abertura à "alteridade cultural" (Canals, 2008: 65). Fornece uma perspetiva quase surreal sobre a natureza e sobre as relações interculturais, recusando a separação entre europeus e africanos (Ginsburg, 2005: 110). Sustenta que a câmara é uma ferramenta fundamental para a investigação das ciências sociais e o cinema um método imprescindível para a comunicação científica (Alba, 2006: 98).

Desde modo, o grande sonho de Jean Rouch era ter a capacidade de saltar de um ponto para o outro. Ser capaz de ir a qualquer lugar e automaticamente ir para o outro tal como num sonho, conseguindo filmar tudo à sua volta. Sonhava ter na sua posse tecnologia que agora está perfeitamente ao alcance de qualquer um, como câmaras moveis e leves e câmaras voadoras, porque para ele fazer um filme é escrever com os olhos, com

os ouvidos e com o próprio corpo, é estar num lugar, mostrando-se presente e sendo invisível ao mesmo tempo. É ser capaz de estar com os amigos, ser capaz de falar com eles e ouvir as respostas dos mesmos, sem estarem rodeados por grandes produções cinematográficas, considerando que todas essas estravagâncias trazem alguma falsidade ao filme (Rouch, 1980: 147). E é esta visão do cinema de Rouch que Canals (2008) chama de "alteridade cultural".

Essa noção de "alteridade cultural" dá ao filme etnográfico um outro sentido além do que até então era praticado, muito por culpa da sua grande aproximação a estes povos e devido à amizade que construiu com muitos deles, tornando os membros dessas comunidades especialistas culturais na investigação sobre si próprios (Canals, 2008: 68; Ginsburg, 2005: 111). Rouch achava que os filmes etnográficos tinham um caráter demasiado etnocêntrico e colonialista, visto o objeto estudado, aparecerem nos filmes como uns selvagens, como crianças descontroladas ou como seres estranhos e potencialmente perigosos, sendo que estes estereótipos negavam a condição histórica e humana (Canals, 2008: 68). Optou por criar uma ligação de respeito entre realizador-etnógrafo e objeto investigado. Escolheu ficar em pé de igualdade, respeitando a figura do outro. Tinha intenção de mostrar as características culturais através de um olhar que não fosse concebido a partir de preconceitos, mas de um olhar completamente livre (Canals, 2008: 68).

Esta é a atitude por parte do realizador-etnógrafo, este estado de "alteridade cultural", que Rouch defendeu ser a mais adequada. Uma atitude de proximidade e distância, de forma a permitir que o investigador consiga entrosar-se no ambiente cultural a ser investigado mas, ao mesmo tempo, conseguir distanciar-se o suficiente para fazer uma apreciação crítica (Canals, 2008: 68).

Enquanto alguns realizadores ainda estavam a praticar as suas obras em função de uma ideia positivista de ciência, Rouch pretendia seguir um pensamento mais aberto a subjetividade, explorando questões de reflexividade, e aceitando a influência do cinema através de autores como, Robert Flaherty e Dziga Vertov (Ruby, 2005: 112). Foram ambos mestres do seu desenvolvimento fílmico (Rouch, 1980: 161). Flaherty era um realizador de grande emoção e Vertov um realizador que negava a emoção do olho da câmara. Ambos viam mais além, ambos eram poetas. Apesar das suas abordagens serem

diferentes, ao analisar os seus filmes, descobrimos uma convivência singular entre as suas obras (Rouch, 1980: 161). Para Rouch, a importância de Dziga Vertov e Robert Flaherty traduz-se e reflete-se numa reconceptualização "não-positivista" da investigação etnológica e social através de imagens, assim como no aproveitamento das inovações e técnicas metodológicas que estes autores introduziram no cinema. Em relação a Vertov, Rouch apreciava a ideia do *Kyno-Eye*, em que a câmara era capaz de percorrer qualquer lugar e captar a vida tal como ela é. Assim como a montagem, em que Vertov depois da rodagem conseguia integrar as diferentes imagens que captava numa única visão, seguindo um único ponto de vista, mesmo que essas imagens tivessem sido captadas em lugares ou dias diferentes, com o objetivo de expressar a complexidade da realidade da época, construindo uma verdade fílmica. A perfeição para Rouch, seria combinar a câmara sensível de Flaherty e o olho mecânico de Vertov (Rouch, 1980: 161; Ruby, 2005: 112; Canals, 2008: 69).

Rouch admirava esta natureza reflexiva do trabalho de Vertov, em que o filme não era uma reprodução realista, apesar de captar o real, mas a possibilidade de expor um ponto de vista, dar uma interpretação pessoal e cinematográfica, sem se limitar a uma colagem de imagens, construindo, pelo contrário, um discurso através da montagem (Canals, 2008: 69) que levasse o espetador a reconhecer também a influência do realizador (Aufderheide, 2007: 111).

Em relação a Flaherty, Rouch preza a preocupação de conhecer o "outro" e relacionar-se com os intervenientes antes das filmagens terem início, como fez em *Nanook Of The North* (1922), quando passou largos meses naquela comunidade, antes de voltar para realizar o filme. Uma relação em que realizador-etnógrafo e objeto investigado colaboram com um interesse mútuo, de conhecimento e cooperação. Esta aproximação, permitiu a Flaherty recriar uma "realidade" social daquela comunidade, construindo um filme com uma grande intensidade dramática. O intuito de Rouch era, aliás, duplo e procurava juntar, à humanidade expressa nos filmes de Flaherty, a liberdade do olhar e a capacidade de representação móvel e dinâmica da realidade de Vertov (Canals, 2008: 69).

Rouch ressaltava a importância do trabalho de campo como preliminar para a realização do filme etnográfico. Para ele era essencial para o sucesso da investigação este conhecimento aprofundado do terreno, uma vez que permite ao investigador criar uma



relação de cumplicidade com o objeto investigado, formando o que Rouch chama "filme de proximidade" (Ruby, 2005: 111; Canals, 2008: 69). Existe uma partilha na execução do projeto fílmico, através de um processo em que o realizador-etnógrafo mergulha num contexto do qual não está minimamente habituado, até construir uma relação com os sujeitos implicados. O realizador-etnógrafo aprende com os membros de uma cultura distinta, sendo que os mesmos poderão eles próprios adquirir novas experiências com o investigador. Esta harmonia entre uns e outros corresponde a uma "antropologia partilhada", que Rouch considerava ser essencial para o conhecimento antropológico, baseada numa conceção não-hierárquica nas relações humanas. Reitera a ideia de que fazer um filme é um processo conjunto de interações onde todos podem dar e receber, sem que o objeto investigado seja visto como mero objeto de estudo, mas sim como um conjunto de participantes ativos implicados na realização do projeto fílmico (Ruby, 2005: 111; Alba, 2006: 97; Canals, 2008: 69).

E como exemplo da importância destas interações, Rouch (1980) fala-nos da sua experiência em *Bataille sur le grand fleuve* (1952) quando mostrou as imagens do filme aos seus intervenientes. Um deles imediatamente o questionou sobre o facto de se ouvir música aquando da caça ao hipopótamo. Rouch pensou em dramatizar a sequência da caça ao introduzir uma música de fundo, ao que o mesmo caçador respondeu que o hipopótamo “tinha bons ouvidos e podia fugir”, porque na caça deve haver silêncio e concentração. Rouch percebeu que estas pessoas estavam certas ao argumentarem com os seus próprios sistemas de pensamentos e se ele estava a fazer um filme sobre eles, não tinha que impor as suas ideias cinematográficas (Rouch, 1980: 158). É esta interação entre realizador-etnógrafo e objeto investigado que Rouch defende que deve existir. Uma "antropologia partilhada".

Este trabalho em equipa repete-se muitas vezes nos filmes de Rouch, em que o mesmo mostra uma confiança inabalável na capacidade de improviso dos seus “atores” (Fulchignoni, 1980: 149). Defendia que era impossível preparar cenários ou escrever diálogos para pessoas “campeãs” na oralidade, em que se via obrigado a uma improvisação através da arte da palavra e dos gestos (Rouch, 1980: 149).

Deste modo, Rouch não usava qualquer tipo de guião, ou estrutura organizada, apenas umas ideias prévias muito gerais da estrutura estética ou teórica do trabalho a

ser executado. Defendia o cinema como uma descoberta à medida que a investigação avançava. Considerava também que o número de técnicos no terreno não devia ser muito numeroso, apenas um técnico de som para o acompanhar. Não era adepto do uso de *zoom* ou câmaras ocultas, por considerar ambas as técnicas próximas do "voyeurismo". O primeiro *take* era sempre o mais importante porque, para ele, era a melhor forma de captar a verdade, vindo esta sempre do espontâneo e do inesperado (Canals, 2008: 70)

Rouch nunca tentou ser uma testemunha invisível e defende que o realizador-etnógrafo não é uma figura externa aos acontecimentos observados, mas alguém que tem um papel ativo durante o trabalho de campo, em que a própria presença do mesmo torna-se objeto de estudo antropológico. O observador não podia passar despercebido e devia provocar reações no "objeto" investigado, através da presença dele próprio, da câmara e até mesmo do operador de câmara ou de som (Brigard, 1975: 31; Colleyn, 2005: 113; Canals, 2008: 72).

Tinha o desejo de se encantar com os seus próprios filmes e encantar os espetadores. Os seus filmes funcionavam como metáforas para o conhecimento sobre a vida, não pretendia fazer um cinema que fosse um reflexo da verdade exterior em si, mas sim um olhar pessoal sobre o mundo, um pouco como fazia Vertov, ao adotar uma postura "subjativista". Ao contrário de Flaherty que trabalhava através de uma estrutura prévia, Rouch defendia um método muito livre e expressivo, em que se pretende que a câmara esteja em todos os lugares, de forma a capturar o inesperado. Deste modo, a logística da produção de Rouch era bastante modesta, com uma câmara ao ombro, recusa do uso do tripé, provocando alguns movimentos de câmara instáveis. Para forçar esta ideia "subjativista", utilizava com mais frequência a voz-off nos seus filmes, falando na primeira pessoa (Colleyn, 2005: 113; Canals, 2008: 70).

Jean Rouch desenvolveu a "câmara participante" de Flaherty. Tentava provocar acontecimentos antropológicos significativos, situações de onde fosse possível retirar as mais fortes características do "objeto" ou situações sob investigação. Deste modo, o realizador-etnógrafo pode observar diretamente que tipo de reações a sua presença pode provocar no "objeto" investigado (Alba, 2006: 97; Canals, 2008: 70). Rouch defendia que era preciso desencadear um conjunto de ações para ver o surgimento da verdade, criando inquietude nos indivíduos através de alguma ação desencadeada pelo próprio etnógrafo.

Criava situações e enigmas para todos, entrando no desconhecido, com a câmara a seguir os sujeitos por todo o lado à procura de algo inesperado, do qual não se soubesse o resultado final (Rouch, 1980: 149). Tinha a intenção de não se sentir aborrecido, porque o surgimento desse sentimento significava que os espetadores sentiriam o mesmo ao visualizar o filme. Tentava sempre improvisar acontecimentos nos seus filmes, numa tentativa de torná-los mais interessantes e inesperados (Rouch, 1980: 150). A câmara era o seu olho, o “olho mecânico” de Vertov, o microfone era o seu “ouvido eletrónico”. Com a junção destas duas ferramentas, um "ciné-olho" e uma "ciné-orelha", cria-se um "cine-rouch" num estado de "cine-trance" durante o processo de filmagens, na procura do inesperado e do desconhecido através da improvisação, sendo esta para Rouch a alegria de fazer filmes, à qual chama de "cine-prazer" (Rouch, 1980: 150).

Rouch (1980) refere como um grande exemplo dessa sua improvisação, o plano sequência icónico do filme *Chronique d'Un Été* (1961) protagonizado por Marceline. Rouch e Edgar Morin estavam à procura de um lugar calmo em Paris, para experimentarem os seus novos microfones de lapela. Escolheram filmar nuns antigos pavilhões abandonados por serem silenciosos e tranquilos. A câmara foi colocada na parte de trás de um carro. O plano de sequência começa com a Marceline a entrar dentro dos pavilhões abandonados enquanto fala para o microfone de lapela sobre o seu regresso dos campos de concentração e o reencontro com o seu irmão e mãe. Sem que os realizadores se apercebam, o carro começa a distanciar-se de Marceline por esta estar a andar mais devagar, ficando como se estivesse a falar sozinha. Num determinado momento param o carro e deixam que Marceline se aproxime da câmara. Até aqui não tinham olhado para o plano, ou ouvido o que havia dito Marceline para o microfone. Naquele instante tinham provocado inconscientemente, através de um improviso não controlado, sentimentos, emoções e memórias. O lugar escolhido, sem terem em conta, parecia um teto antigo de uma estação de comboios e a câmara estava fixa em alguém que vinha do outro lado. Como se Marceline estivesse a chegar naquele momento do campo de concentração para vir ter com os seus familiares que a esperavam na estação, enquanto dava o seu testemunho do sofrimento pelo qual havia passado (Rouch, 1980: 154). Isto é bom exemplo daquilo que Rouch chama de captar a realidade através do improviso.

Rouch considerava as paisagens e os cenários naturais que usava para as suas filmagens como obras de Deus e a presença da sua câmara como um elemento que vai

causar uma desordem e é essa desordem que se torna criadora do objeto. Marceline nunca teria feito aquela caminhada à medida que falava sozinha sobre as suas más experiências se não estivesse lá a câmara e se não estivesse a usar o microfone. A câmara é o que permite ir a qualquer lugar ou seguir alguém e compartilhar (Rouch, 1980: 154).

Por trás desta concepção está a marca do "movimento surrealista". Rouch chamava "poesia improvisada" à ideia de que a arte e a vida em geral são um trabalho de improviso, um ensaio constante em que o acaso e o imprevisto têm um papel decisivo na procura do incerto e na tentativa de exceder os limites da racionalidade tão típicos das comunidades do continente africano. Utilizava imagens, legendas e reflexões dele próprio, formando a tal "poesia improvisada", em que todos estes elementos são misturados de forma a fazer um cinema experimental, ao qual, ao mesmo tempo, não faltasse com o rigor antropológico (Canals, 2008: 71).

Defendia que o fato da presença do realizador-etnógrafo ser ignorada, implicava uma fraude do ponto de vista antropológico, visto que o comportamento do "objeto" supostamente permanecia inalterado apesar da presença de um elemento estranho ao meio, assumindo-se dessa forma o filme como uma falsa recriação, em que o "objeto" finge a inexistência de um elemento estranho (Canals, 2008: 75). O realizador, não devia fingir a sua presença, mas sim estar no meio da ação e provocar acontecimentos. Todas as pessoas presentes no local, apesar das diferentes razões que as levam a estar presentes, participam na construção desse mesmo instante e mantêm um envolvimento importante que deve ser mostrado. A câmara e o realizador como parte do filme é um dos aspetos mais notórios dos seus filmes (Colleyn, 2005: 113; Alba, 2006: 97). Para evitar este constrangimento, Rouch cria desta forma um cinema mais "subjetivista", em resposta ao cinema "positivista". Evitava ocultar a presença do realizador e promovia a interação com os membros da comunidade em estudo de forma a criar um cinema reflexivo, objeto de estudo e análise (Canals, 2008: 75).

Rouch nunca mostrou ser alguém preocupado com os aspetos técnicos do cinema e mostrou sempre um fascínio pelo caos cinematográfico. Alguns técnicos irritavam-se com alguns planos imperfeitos e com a falta de rigor estético nos seus filmes. Mostrou em grande parte das suas obras, uma linguagem completamente diferente da linguagem clássica do cinema, através da experimentação sem imposições, em que muitas vezes os

trabalhos pareciam estar mal editados. Não existia uma estrutura organizada, mas uma desarticulada, com falhas de *raccord*, dessincronização entre as imagens e os sons, saltos no tempo, linhas do horizonte inclinadas, cortes incomuns nos planos, com os intervenientes dos filmes a falarem diretamente para a câmara. Uma rejeição completa dos padrões clássicos. Não estava preocupado na elaboração de imagens esteticamente bonitas, rejeitando um cenário estético deslumbrante. Esta rejeição foi também colocada em prática pelos realizadores da "nouvelle vague", foram fortemente influenciados por esta forma de fazer filmes de Rouch, provando que era possível fazer cinema fora dos grandes estúdios, em cenários naturais e descontrolados (Ruby, 2005: 112; Colleyn, 2005: 113; Diiorio, 2005: 121; Canals, 2008:71). Rouch defendia que o filme não devia ser uma questão de competências técnicas, mas sim a penetração numa realidade social através da câmara em movimento (Colleyn, 2005: 115).

Nos seus filmes nunca temos a sensação de sermos confrontados com algo sem interesse ou com determinadas coisas divertidas, só para enchimento, pelo contrário, somos colocados numa realidade que é ainda mais profunda que a própria realidade (Fulchignoni, 1980: 148). Rouch observou que, com o poder da câmara e do equipamento de som, seria possível transmitir de forma mais sensível e fiel os acontecimentos que estão a ser vividos e que ele presenciava. Sensações que são impossíveis de transmitir através da etnografia tradicional, nomeadamente recorrendo à escrita. O filme permite um documento rico em experiências e sensações que não podem, de longe, ser comparadas às sensações imaginativas que a literatura etnográfica tem para oferecer. Deste modo, Rouch olha para os poderes do filme, não como um obstáculo à veracidade de determinado estudo etnográfico, mas como uma estratégia privilegiada para alcançar esse fim (Canals, 2008: 72).

Rouch nunca definiu exatamente o conceito de filme etnográfico e sobre que premissas este devia reger-se. Nas suas publicações fala apenas de alguns princípios gerais que servem de orientação, realçando que o filme etnográfico devia ser reconhecido pela sua temática e metodologia (Canals, 2008: 80). Para ele, o básico do filme etnográfico é a compreensão do outro e a vontade de perceber outras formas de ver e compreender o mundo. Uma experiência e uma abertura para o imprevisto. Descobrir a realidade ao mesmo tempo que se filma. Mas para conseguir os conhecimentos certos para reproduzir uma realidade, é preciso, à priori, um exaustivo trabalho de campo para

que seja possível ao realizador-etnógrafo, expressar de forma fiel, a sua interpretação sobre a realidade (Canals, 2008: 80).

Com a sua experiência pessoal no trabalho de campo antropológico e a sua vontade de ir além dos limites, desconstruindo a oposição entre ficção e não-ficção, criou um cinema etnográfico muito particular e notável (Colleyn, 2005: 113). O que distingue o filme etnográfico de Jean Rouch, é a mistura de uma narrativa artística com a etnografia cientificamente fundamentada. Com a combinação de ambas, criou-se o termo que ficará para sempre ligado ao realizador e etnógrafo: etnoficção. Uma mistura entre arte e ciência, sem que exista qualquer fronteira entre os dois e que nos obriga a pensar sobre as possibilidades mágicas, ultrapassando limites (Rouch, 1980; Stoller, 2005: 122). Levou-nos a experimentar novas dimensões da experiência sociocultural e obrigou-nos a refletir sobre o outro e o próprio racismo (Stoller, 2005: 124). Rouch cria uma nova forma de pesquisa que rompe com as técnicas clássicas da investigação científica antropológica, ao introduzir uma nova forma de registo inovadora para a antropologia, mas também para o cinema, em que é essencial experimentar a câmara colocando-a na vida real (Alba, 2006: 96).

Para ele, a antropologia visual é o que permite compartilhar a nossa cultura com as outras culturas e que desde modo nos ajuda a perceber o quão maravilhoso e diversificado é o nosso mundo, aprendizagem da diversidade que é essencial para mudarmos mentalidades (Rouch, 1980: 155). Tem uma preocupação constante em salvaguardar a dignidade do “objeto” investigado, ou seja, as imagens nunca são captadas sem o consentimento dos intervenientes filmados, pelo contrário, os intervenientes são os primeiros a verem o trabalho efetuado sobre eles próprios (Fulchignoni, 1980: 158). Muitos realizadores etnográficos têm adotado nos seus filmes esta atitude criativa e corajosa de Rouch de construir uma ponte entre o realizador-etnógrafo e o “objeto” investigado de forma a preencher a lacuna de proximidade que até aí existia entre um e outro (Aufderheide, 2007: 113).

Com isto tudo podemos facilmente perceber o quão valiosa é a obra que Jean Rouch criou como realizador e das influências que foi absorvendo ao longo da sua vida para chegar a um cinema com uma riqueza enorme para a ciência e para o próprio cinema em si. É desta forma que ao falarmos de filme etnográfico, seria indispensável que o sujeito

principal deste género fosse Jean Rouch, por tudo aquilo com que contribuiu para o desenvolvimento do filme etnográfico e todas as técnicas que introduziu.

### **3.3 Les Maîtres Fous: revisões críticas**

Enquanto Rouch estudava a religião Songhay em Acra, foi convidado por padres do culto "Hauka" para documentar a possessão através de sequência de imagens e o resultado foi um filme que chocou o homem europeu e não só (Brigard, 1975: 36). *Les Maîtres Fous* (1955) é um dos filmes mais notáveis de Jean Rouch, tendo um grande destaque entre os filmes etnográficos franceses e um pouco por todo o mundo cinematográfico (Fulchignoni, 1980: 162; Adams, 1977: 188).

Durante cerca de 20 minutos é-nos mostrado o "Hauka", um culto de possessão tradicionalmente efetuado pelos povos Songhay que ganhou plena expressão no Gana, trazido pelos migrantes do Níger que vinham à procura de trabalho na cidade de Acra (Feld, 2003: 3). O culto é realizado num domingo nos subúrbios da cidade, capital do Gana. Expõe o ritual destes homens, que também vinham do Mali, através de uma sequência de imagens em que vários adeptos desta seita entram em estados de possessão (Muller, 1971: 1471; Heider, 1976: 32; Adams, 1977: 188). Depois de observar o ritual por inúmeras vezes, Rouch percebeu que poderia quebrar com alguns aspetos cruciais e aproximá-los com a construção de uma narrativa algo teatral. Através da montagem conseguiu ir mais além dos limites e das fronteiras que até então havia atingido, conseguindo fazer um filme com mais profundidade explicativa que alguns dos seus estudos etnográficos anteriores (Feld, 2003: 5).

Uma das interpretações possíveis é que estas danças de possessão sejam um meio que os homens têm para comunicarem com os seus deuses (Rouch, 1980: 162). Este culto teve origem entre os anos 1926 e 1927, crescendo em força e contrariando uma proibição imposta pela administração francesa numa fase prematura destas práticas (Muller, 1971: 1471). O culto teve alguns problemas para ser aceite pelas autoridades de cultos tradicionais, por estes novos espíritos serem jovens, pretensiosos e pelas suas manifestações serem de certa forma violentas. Apesar dos obstáculos, foi-se tornando cada vez mais reconhecido, de tal forma que no início da década de 50 se tinha tornado um forte hábito dentro da religião Songhay e Djerma (Muller, 1971: 1471; Rouch, 1977: 190). Rouch cedo mostrou um enorme interesse por estas "divindades" desde que iniciou

os estudos sobre a religião Songhay. O "Hauka" era essencialmente inspirado nas estruturas do exército e da administração francesa e britânica durante o colonialismo. Quando Rouch estava a estudar as migrações destes povos, paralelamente estudava os fenómenos do "Hauka" e foi assim, com uma câmara e um gravador portátil, que filmou o *Les Maîtres Fous* (1955), em apenas um dia (Rouch, 1980: 162)

O título nasce através de um trocadilho, entre "Hauka" (mestre da loucura), com a situação colonial, em que os mestres são os administradores coloniais e são eles que estão loucos (Rouch, 1977: 189; Rouch, 1980: 163). O filme inicia-se por entre as ruas da cidade, com passagens pela mesma em jeito de introdução e com o objetivo de situar o espaço onde decorrem as cenas. Os Songhay e os Djerma entram na cidade e integram-se nas funções mais humildes. Depois da chegada destes, a câmara foca-se nos que são adeptos do culto e desloca-se para o local onde o mesmo se vai realizar. Para que toda a gente ficasse convencida da veracidade daquela cerimónia, os padres pediram que fossem eles a conduzir a mesma, para salvaguardar a seriedade e a importância das intenções dos membros da seita (Muller, 1971: 1471; Heider, 1976: 32).

A cerimónia começa com a apresentação de um crente a um espírito, seguido de outro que se acusa a si próprio de se ter envolvido com a mulher de um amigo e procura redenção. Um cão é abatido, para uma eventual purificação enquanto os penitentes iniciam as danças de possessão. Uns imitam os motoristas ou secretários da estrutura colonial administrativa, outros representam as figuras de militares coloniais, como general e tenente (Muller, 1971: 1472). Os crentes são possuídos pelos administradores coloniais para ilustrar um drama que no fundo é o reflexo do regime colonial através dos olhos destes povos (Adams, 1977: 188). Cria-se uma parada de espíritos dos administradores coloniais e espíritos militares, imitando o cenário de uma chegada do governador britânico, com os guardas, as bandeiras e a banda militar, seguindo-se trechos associados ao colonialismo e à vida militar. Esta seita é maioritariamente constituída por homens, aparecendo apenas uma mulher que participa no ritual, ao contrário de outras seitas de possessão dos Songhay (Muller, 1971: 1472). A razão prende-se com o facto de este ritual ter sido filmado em Acra, com um grupo de migrantes homens, cuja única companhia feminina era a das prostitutas que os seguiam. O ritual era aberto sem qualquer tipo de discriminação de sexos ou raças. Os deuses são os mesmos para todos, independente de se ser mulher ou homem (Rouch, 1977: 190).



O ritual retratado é de alguma violência e muito perturbador para muitos espetadores, sendo que até houve uma tentativa de persuadir Rouch a eliminar o filme (Feld, 2003: 5). A sequência das imagens são perturbantes, com homens em transe, à primeira vista fora de controlo, a beber sangue de cão, sendo a imagem mais marcante deste filme a espuma que sai da boca dos mesmos, que pode gerar algum desconforto e repugnância. Essa salivação torna-os mais assustadores e com um aspeto mais feroz. Não é recomendado a olhares mais sensíveis, visto que as imagens não são propriamente dóceis e não é essa a intenção, pelo contrário. Rouch obriga-nos a observar a realidade pura e dura, levando os espetadores em seguida a uma compreensão profunda do que viu. Apesar do comportamento violento de alguns possuídos parecer fora de controlo, estes encontram-se controlados. O "Hauka" só é dado por terminado depois da partilha da carne do cão que entretanto havia sido sacrificado e cozinhado. Esta partilha efetua-se ainda com os intervenientes sobre o efeito de transe (Muller, 1971: 1472; Heider, 1976: 32).

A fase final do filme mostra-nos cenas dos intervenientes da possessão nos seus postos de trabalho na manhã seguinte. Num ambiente diário perfeitamente normal, nos vários cargos que ocupam, possibilitando observar o contraste entre a felicidade e tranquilidade no trabalho, com a violência da cerimónia. Nenhum deles mostra sinais de perturbação, resultantes dos agitados acontecimentos do dia anterior. São mostradas, com passagens rápidas, imagens dos mesmos no seu dia-a-dia e imagens em que estão possuídos em *flashback* (Muller, 1971: 1472; Heider, 1976: 32; Adams, 1977: 188).

Há uma narração pesada ao longo do filme que complementa o que é visualizado, não apenas para dar uma informação genérica sobre o que está acontecer, mas para explicar todo aquele comportamento violento e chocante da cerimónia, e para contextualizar as reencarnações que são feitas pelos possuídos e as ações que os mesmos executam (Heider, 1976: 32). O filme não seria totalmente compreensível sem as anotações da *voz-off* (Rouch, 1960). Segundo Heider, a narração também tem o intuito de sugerir que estes trabalhadores e crentes do "Hauka" usam este ritual para libertar a tensão acumulada ao longo da semana de trabalho e submissão às ordens dos administradores coloniais para, na semana seguinte, se submeterem novamente à servidão (1976: 32).

Mulher (1971) olha para esta *voz-off* como imperfeita. Os comentários que são feitos, as suas ideias e conclusões, levam para a ideia de que o "Hauka" é uma reação

espontânea para a modernização, entendida como se de uma nova tecnologia ou um novo tipo de política se tratasse, quando na verdade não passa do reflexo da nossa civilização numa estrutura tradicionalmente religiosa usada por culturas africanas. Este ponto, segundo Muller, devia ter sido mais explícito através de alguns comentários, para evitar interpretações ambíguas por parte de quem assiste o filme. Essa má interpretação, até pode levar à ideia de que estas possessões servem para libertar algum stress diário ou tensões da vida moderna (1971: 1473), segundo Heider (1976).

*Les Maîtres Fous* (1955) é um filme extremamente poderoso e controverso. Na maioria dos filmes etnográficos, é difícil, em alguns momentos, o olhar do espectador não se dissipar. Neste filme as fortes imagens e os sons acabam por conseguir manter o foco de qualquer olhar. Está no extremo oposto da banalidade de alguns filmes do género e mostram claramente que estes homens são muito diferentes de nós, homens europeus, e que devemos perceber o motivo (Heider, 1976: 32). Os europeus são vistos por estes povos como homens que não devem ter medo de nada, não se importam com nada e fazem sempre o que querem; o "Hauka" funciona da mesma forma, como uma espécie de grito de liberdade por parte destes povos, a forma que eles têm de mostrar que não têm medos, ao quebrar tabus (Rouch, 1977: 189).

Quando o filme foi mostrado pela primeira vez em Paris, no *Museu do Homem*, alguns alunos africanos que o viram disseram que este filme era uma afronta à sua dignidade, pela imagem algo repugnante que era transmitida dos seus contrterrâneos (Rouch, 1977: 192). Após 25 anos, o filme tornou-se num clássico em África. É mostrado nos circuitos educacionais do Níger e é considerado um filme anticolonialista (Rouch, 1980: 163). Como tal, o filme mostra o "Hauka" numa fase terminal, porque três anos depois o Gana torna-se independente. Mesmo com a independência do país, as possessões continuaram, mas não com a mesma ênfase que tinham aquando do período colonial (Rouch, 1977: 193).

Apesar de ser um filme difícil de analisar, é um filme com muita importância para o campo da antropologia visual, por ser um dos poucos filmes em que podemos ver um ritual de possessão, mesmo que o filme a nível estético não cumpra alguns dos requisitos básicos cinematográficos. O seu principal problema de compreensão prende-se com o facto de este dizer respeito à religião e ao simbolismo e, sem os conhecimentos sobre a

matéria religiosa da população filmada é difícil obter uma compreensão mais efetiva deste filme (Muller, 1971: 1472). É, naturalmente, um filme que funciona melhor como um complemento da etnografia escrita, em que é preciso um conhecimento alargado e uma investigação prévia e o mesmo se aplica para a análise de questões aprofundadas sobre a temática (Muller, 1971: 1472).

## 4. CHRIS MARKER: A ESTÉTICA EM MEMÓRIAS

### 4.1 O realizador Chris Marker

Chris Marker é uma figura importante para o campo da cultural visual contemporânea, apesar de durante grande parte da sua longa carreira ter sido considerado um artista algo indecifrável, tal como acontece atualmente com o cinema ficcional de David Lynch. Marker surge no final da década de 40, com um cinema inovador e de ensaio literário e político (Lupton, 2005a: 7). Apesar de nos servirmos mais do filme *Lettre de sibérie* de Marker, Lupton (2007) num pequeno texto intitulado *Chris Marker: Memory's Apostle*<sup>10</sup> diz-nos que as maiores conquistas criativas de Chris Marker foram os filmes *La jetée* (1963) e *Sans Soleil* (1983). *Le jetée*, é uma poesia construída através de imagens fixas em forma de memórias, que reflete os medos globais e obscuros da guerra fria e da crise dos misseis cubanos, contemporâneos da produção do filme e *Sans Soleil*, uma mistura de documentário e ficção, em que através dos seus pensamentos, uma mulher conta-nos uma viagem através de um olhar pessoal sobre o mundo.

Marker foi um homem multifacetado. Além de realizador foi também escritor, fotógrafo, editor entre outros ofícios relacionados com arte e multimédia. É uma das figuras mais significativas da cultural visual contemporânea, apesar do seu estilo cinematográfico continuar a ser um verdadeiro enigma impenetrável, pelo menos na opinião de Lupton (2007). Numa primeira fase, Marker aparece como crítico, poeta e romancista. Antes de se virar para o cinema na década de 1950, teve uma passagem pela fotografia, até começar a ganhar reputação na década de 60 com alguns documentários, entre os quais *Lettre de Sibérie* (1963). Marker começou a construir nesse momento um estilo muito próprio que o iria distinguir dos demais documentaristas. Um estilo pouco frequente, uma espécie nova de documentário cultural, em modo de interrogação, ao questionar as formas com as quais estão representadas habitualmente as diferentes nações e culturas (Lupton, 2007).

Em 1962, começa a trabalhar num projeto documental com uma abordagem radicalmente diferente da adotada até então, ao passar para um modo baseado em

---

<sup>10</sup> <https://www.criterion.com/current/posts/498-chris-marker-memory-s-apostle>

entrevistas da sociedade francesa, logo após a guerra na Argélia, com o filme *Le Joli Mai* (1962). Este estilo de entrevista permitiu a Marker expressar os seus próprios pontos de vista e o seu fascínio com a espécie humana, através dos comentários que produz ao longo dos filmes (Lupton, 2007). Foi durante a filmagem de *Le Joli Mai* que Marker aproveitou para começar a construir um dos seus filmes mais notáveis, o já referido *La Jetée*, todo ele feito através de fotografias que Marker tirou enquanto produzia *Le Joli Mai*. *La Jetée* é diferente de qualquer outro filme da história do cinema afirma Lupton (2007).

Não será o único filme construído através de fotografias, criando um estilo de ficcional, mas será sempre um filme diferente pela maneira como através de imagens fixas consegue construir uma narrativa que cria uma ilusão de realidade. Pode ser apreciado como uma reflexão atemporal, criado por um cinema que se apresenta como uma máquina do tempo (Lupton, 2007).

Nas décadas de 50 e 60 e sob influência dos realizadores soviéticos, nomeadamente Aleksandr Medvedkin (1900-1989), contribui um cinema propagandista muito engajado para as lutas culturais e revolucionárias da época. Um cinema mais intelectual e político (Kear, 2005: 52).

Ainda na década de 60 envolve-se na produção de notícia e campanhas contra a guerra no Vietnam e alguns filmes sobre as lutas políticas em França, América Latina e na Europa de Leste. Foi também neste período que desenvolveu extraordinárias aptidões para a prática da montagem (Lupton, 2007). Intercalava imagens do presente e do passado, para mostrar as continuidades e descontinuidades entre a paisagem política de uma época e outra (Kear, 2005: 52). Após esses interesses mais políticos, Marker lança o seu outro grande êxito, *Sans Soleil* (1983), uma viagem cinematográfica através de assuntos aparentemente banais, mas que revelam questões sobre a civilização do século XX, numa envolvência entre história, memórias, poder político, representação, ritual e tempo (Lupton, 2007).

*Sans Soleil* é um filme íntimo, pessoal e experimental, que coloca o autor, não só com este filmes mas também como muitos outros, dentro da corrente cinematográfica conhecida como “cinema experimental”. Nogueira (2010) diz-nos que o cinema experimental é uma vertente do cinema que passa pela uma criação de um cinema de ideias, mais do que o cinema que habitualmente conhecemos de situações, personagens,

imitações ou representações (2010: 115). Voltando a *Sans Soleil*, Kear (2005) observa que o filme é um ensaio epistolar que mistura imagens históricas com uma narrativa ficcional e mostra o início de um novo interesse de Marker pelos computadores e multimídia digital, plataformas que se tornariam importantes para os trabalhos que realizou entre a década de 80 e 90. Através de plataformas digitais diversificou o seu trabalho, ao criar galerias de multimídia, recorrendo às capacidades de armazenamento do *CD-ROM* e *DVD ROM*, em obras como *Immemory* (1998), um filme construído através de arquivos pessoais do realizador, uma espécie de ensaio daquilo que poderá ser a sua memória de vida (Lupton, 2005a: 8).

Passou a maior parte da vida a viajar de um lado para o outro, um pouco por toda a Europa, pela Ásia, América do Sul e África, observando atentamente algumas continuidades e descontinuidades políticas e culturais e usando-as como inspiração para os seus filmes. Essas viagens não foram propriamente apenas uma busca incessante de contrastes entre culturas das sociedades não-ocidentais e ocidentais como procuravam alguns cineastas, mas sim um encontro com formas de pensamento diferentes. Desse modo, essas viagens de Marker podem também ser descritas como uma busca arqueológica por ideias que foram alvo de denegação por parte da cultura ocidental há muito tempo (Kear, 2005: 49).

Lupton (2005b) diz-nos que Marker existe para nós como apenas uma tela, cuja função é reunir e reprocessar traços visuais, textuais e fonéticos que chegam até nós como memórias, através de uma série de lendas, pseudónimos e alter-egos, sejam de eventos públicos que compõem o nosso sentido da história, ou de momentos pessoais que testemunhamos como chaves da nossa própria subjetividade. Trabalhando em simultâneo através da escrita, da fotografia, da música e da multimídia, funcionava como uma espécie de avatar da própria memória ao levar o espetador diretamente para dentro das suas memórias (Lupton, 2005b, 46). A sua singularidade e diversidade afastam-no da maioria dos realizadores e artistas, embora tenha tido em alguns dos seus trabalhos a colaboração de amigos realizadores, nomeadamente de Alain Resnais (Lupton, 2005a: 8).

Não é fácil estabelecer padrões para o trabalho de Marker, dada a dispersão das suas produções. Todos os meios audiovisuais e comunicacionais que utilizou não nos fornecem motivos estáveis para a sua classificação artística (Lupton, 2005a: 10). Lupton

(2005a) observa que quando olhamos para a figura de Marker, vemo-lo como quase um mito, como uma lenda, não só devido a toda a abundância de projetos em que se envolveu, como ao facto de nunca dar entrevistas, raramente ser fotografado ou aparecer em público para promover os seus trabalhos. Até Chris Marker não é o seu nome de nascimento.

Lupton (2005a) faz uma observação fina sobre o artista Chris Marker. Diz-nos que o problema deste tipo de autores, que podemos apelidar de camaleões, é de termos a tendência para cortá-los aos pedaços e deixar cada parte a especialistas das várias áreas que estiveram envolvidos. A autora diz-nos que o grande objetivo de Marker, independentemente das áreas em que se quis afirmar, é poder ver e comunicar aproveitando todo o tipo de material audiovisual e multimédia para essa prática (Lupton, 2005a: 12)

## **4.2 Os Ensaios de Memória de Chris Marker**

Chris Marker coloca o cinema como herdeiro do teatro e da pintura (Lupton, 2005a: 21). Os filmes de Chris Marker são reconhecidos como ensaios cinematográficos, ensaios sobre a passagem do tempo e a natureza mutável da memória histórica, que por vezes se estendem e expandem a nossa compreensão e apreciação, o que o torna impenetrável e difícil de análise. Mesmo com toda a sua diversidade, a experiência do tempo e da viagem permaneceu como o seu principal referencial de estilo. E é esse jogo entre tempo e espaço que confere alguma unidade ao seu trabalho. Procurou desenvolver uma linguagem fílmica que desse forma visual às suas investigações e preocupações sobre o mundo. Usou o cinema como uma forma de compilar histórias, não só pessoais, mas também coletivas, ao retornar várias vezes às memórias do passado, para que criar um reportório de imagens que recriasse uma linha temporal (Lupton, 2005b: 48, Kear, 2005: 49).

As suas viagens de ida e volta entre algumas paisagens pré-industrializadas da África e da América do sul e entre economias pós-industrializadas do Japão, serviu como uma fonte de inspiração para os seus filmes. Explorou as diferentes transições e circunstâncias incertas que enfrentaram alguns países pós-coloniais e as suas maneiras bastantes distintas de pensar, de diferença e da tentativa de se afastar da sua própria cultura. Kear (2005) apelida este processo de “mundidade”.

Kear (2005) diz-nos que é possível identificar essas características, a exploração das diferentes culturas e a nação de memória histórica, em grande parte dos seus filmes desde o início da sua carreira: *Les Statues Meurent Aussi* (1953) uma co-realização com Alain Resnais, *Le Joli Mai* (1962) referido anteriormente, *Dimanche à Pekin* (1956) e *Lettre de Sibérie* (1957) são alguns exemplos. Inúmeros comentários autorais, jogo de palavras enganadoras e experimentalismo contrário a regras clássicas, tipificam o estilo de Chris Marker (Kear, 2005: 50).

Em *Lettre de Sibérie* (1957) usa um modo de comentário epistolar, isto é, uma forma de descrever uma narrativa ou contar uma história através de cartas, como se um diário de viagens se tratasse, estilo que permaneceu como o modo preferido de trabalho de Marker (Kear, 2005: 50). Em *Description of un Combat* (1960) e *Cuba si!* (1961), Marker centrou-se na situação política de alguns estados emergentes. Estes filmes, trouxeram novos desafios a Marker, nomeadamente sobre a forma mais apropriada para filmar este tipo de temas. Em *Description of un Combat* não era apenas uma questão de mostrar se o jovem estado israelita poderia permanecer fiel aos seus princípios, mas, através de uma meditação sombria sobre a necessidade de lembrar o passado, representar a vida quotidiana de Israel. Já em *Cuba si!* descobre a potencialidade de tornar uma banda sonora um elemento integral para a construção do filme, com uma montagem paralela aos ritmos da música. Um filme que é uma espécie de reportagem literária combinada com um estilo "impressionista" (Kear, 2005: 51). Ainda sobre este estilo de Marker, *Fond de L'air Est Rouge* (1977) é um filme que junta uma quantidade de imagens documentais e comentários sobre acontecimentos específicos, tornando-se um arquivo de conflitos revolucionários a nível global, onde é possível ver Chris Marker na sua plenitude, com várias facetas como anticolonialismo, o acompanhamento de situações de conflito revolucionário, os comentários que fazia nos filmes e a sua montagem específica (Kear, 2005: 52).

Um desenvolvimento de um "cinema do mundo", portador de uma realidade imaginativa própria, é um retrato da maneira como Marker usa as imagens documentais do mundo real para construir uma consciência subjetiva no espetador, através de diálogos incisivos entre o que é ouvido e visto. Mesmo os seus ensaios políticos sustentam o princípio da revelação, ao examinar as imagens de arquivo para evidenciar realidades históricas ocultas (Lupton, 2005a: 21).



Kear diz-nos que *Le Fond de L'air Est Rouge* e *Sans Soleil* são essencialmente ensaios políticos retrospectivo sobre conflitos ideológicos, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial. É importante sublinhar isto, visto que a maior parte dos seus filmes são baseados nestes assuntos numa forma particular de nos contar a história, com os filmes a moverem-se constantemente no tempo, recorrendo à sua técnica das memórias (Kear, 2005: 53). Kear observa que estes dois filmes em especial, mas também os mais recentes, são, no fundo, levantamentos dos acontecimentos da década de 60, traçando um roteiro do fracasso do marxismo em alcançar as suas ambições, uma resposta do realizador à crise da história marxista e ao seu próprio modelo da história. Estão repletos de de interrogações sobre as imagens que são visualizadas e da confrontação de uma multiplicidade de experiências.

Em *Sans Soleil*, assim como em grande parte dos seus filmes, a estrutura entre pontos de vista ou associações visuais, desenvolvendo a nossa capacidade de mergulhar no passado. As imagens são muito mais do que simples registos de lugares ou eventos no mundo, são registos que foram apreciados e lembrados por alguém (Lupton, 2007), num intrincado relato de espaço e tempo (Lupton, 2005a: 23). Marker olha para a memória como uma necessidade humana, uma forma de proteção que mantém à distância algumas perdas impostas pelo tempo (Lupton, 2007).

Quando realizou *Le Joli Mai*, já pensava qual seria o significado desse e de outros dos seus filmes para as pessoas nos próximos anos. Felizmente para Marker, as obras que criou ao longo da sua carreira, principalmente entre as décadas de 60 e 80, e que na altura não passavam de ensaios experimentais, são agora consideradas objetos de culto e servem de inspiração não só para realizadores associados ao documentário, como para filmes ligados à indústria “hollywoodesca”. Podemos verificar que Marker andou sempre um ou dois passos à frente na sua geração. Os seus filmes parecem produzidos não para a época em que foram lançados, mas para serem vistos numa época mais avançada (Lupton, 2007). O uso criativo que dá ao som, às imagens e os, tornaram-no um dos mais criativos cineastas contemporâneos, com documentários que são simultaneamente poéticos, políticos e filosóficos (Bergan, 2006: 334)

### 4.3 *Lettre de Sibérie*: revisões críticas

Kear (2005) diz-nos que Marker aplica no filme um modo de comentário epistolar, em que se misturam imagens a preto e branco com imagens a sépia. Uma edição rápida, de um diário de viagem com fotografias, animações e até desenhos animados, que evidenciam uma intensificação das suas experiências de montagem.

Bazin (1958) faz uma crítica de certa forma negativa a *Lettre de Sibérie*. Começa por dizer que o filme é uma desilusão e que não passa de um relatório de alguém que teve o privilégio de deambular livremente pela Sibéria. Quando muito o filme seria mais um ensaio, histórico e político, do autor sobre a realidade da Sibéria, entre o passado e a época em que foi filmado.

“From the ear to the eye” (Bazin, 1958)

Bazin considera que as imagens são normalmente o material essencial de qualquer filme, mesmo que tenham sido captadas em função de determinado ponto de vista apriorístico que também se encontra presente nas escolhas feitas pelo realizador na montagem. Bazin (1958) observa que com Chris Marker funciona de forma diferente. Afirma que, para Marker o material essencial, a sua forma de se expressar, é a inteligência verbal, sendo que a imagem passa para um plano inferior e subordinado ao poder da palavra. Bazin prossegue dizendo que Marker traz para o cinema um novo método de montagem oposto à montagem tradicional, que segue uma sequência lógica. Neste filme, as imagens são desligadas umas das outras, ligando-se ao que é dito. Isto é, a justaposições e sequências de imagens são estabelecidas em função do som e da narração, como também nos diz Kear (2005).

A qualidade essencial deste filme, segundo Bazin, resulta mais do que é ouvido que propriamente do que é visto. A inteligência do filme flui do elemento áudio para o visual. Para exemplificar esta observação, Bazin recorre a uma sequência do filme, em que Marker coloca a mesma sequência de imagens, em contextos interpretativos diferentes, transmitidos pelos comentários. Bergan (2006) diz-nos que Marker pretendia questionar a objetividade dos documentários, ao repetir a sequência acompanhada de diferentes comentários (2006: 334).

Apesar das suas palavras de desapontamento em relação ao filme, Bazin considera este jogo de significados um golpe de inspiração. Sendo que o terceiro comentário à referida imagem aparece como uma análise pretensamente imparcial e detalhada por parte de Marker, visando uma descrição mais honesta do acontecido. Para fazer estes jogos de significados e para expressar a sua opinião, ele usa qualquer tipo de material fílmico, para falar de assuntos sérios, num tom por vezes cómico e irónico. Um “fogo-de-artifício” como o nomeia Bazin, suportado pela inteligência e talento de Chris Marker quando quer pensar e pronunciar-se sobre um assunto específico.

## 5. AS METODOLOGIAS E O MÉTODO

Aumont e Marie (2004) dizem-nos que a atividade ou a missão de analisar imagens não é uma atividade que se tenha desenvolvido em anos recentes. A análise fílmica surge praticamente ao mesmo tempo que o próprio cinema, mesmo que de uma forma inconsciente ou menos explícita. O facto de se comentar ao pormenor o que era visto, já era até certo ponto, uma forma de análise. O cinema, ao ser integrado progressivamente no panorama cultural e principalmente académico, sobretudo através das escolas e universidades, tornou esta prática analítica cada vez mais acentuada. O cinema passa a ser discutido em diversas plataformas, tal como antes acontecia com outras formas de arte e, por essa razão, houve um grande desenvolvimento na prática da análise fílmica (Aumont & Marie, 2004: 5).

A análise da imagem permite ao analista efetuar uma leitura ou interpretar de uma forma mais eficaz e sistemática mensagens visuais, ou seja e no fundo, apreciar melhor a obra ao compreendê-la minuciosamente. Além disto, o ato de analisar uma imagem pode proporcionar prazer ao próprio analista e aumentar os seus conhecimentos, num desejo de clarificação da linguagem cinematográfica. É um desejo por parte do analista de compreender melhor como é feita a construção de determinadas imagens ou sequência de imagens, para que ele possa posteriormente fazer uma desconstrução artificial, na esperança de uma reconstrução interpretativa melhor fundamentada dos filmes (Joly, 1994: 51; Aumont & Marie, 2004: 10).

Apesar de parecer algo complexo, Aumont e Marie (2004) dizem-nos que analisar um filme pode ser uma tarefa simples se esta não for feita de maneira sistemática, ao alcance de qualquer espetador comum ou leigo. Todos nós podemos e fazemos análises simples a filmes ou a determinados momentos de um filme, quando olhamos para a obra e procuramos seleccionar certos elementos que aos nossos olhos foram mais interessantes ou marcantes. Assim, podemos concordar com os dois autores citados, quando dizem que a análise é uma atitude comum não apenas ao crítico e cineasta, mas também a todo o espetador minimamente consciente e envolvido com o cinema. Apesar de distinguirem o “bom crítico” como alguém que deve apresentar duas qualidades enquanto analista: a atenção para os detalhes e uma forte capacidade interpretativa (Aumont & Marie, 2004: 11).

Joly (1994) teoriza que as abordagens que procuram compreender as imagens, visam evidenciar o seu significado “subliminar”, servindo um desejo particular de domínio do objetivo das imagens e das suas significações. O analista deve portanto desmontar o objeto criado por outro. Diz-nos ainda Joly que é errado pensar que o fascínio pela desconstrução da imagem, o hábito de analisar imagens, acaba com o prazer da visualização da mesma, da receção puramente espontânea do que é visto, apesar de uma análise ser sempre um trabalho que requer algum tempo mais longo e concentração. Pelo contrário, com o sentido analítico apurado, o prazer pode ser maior aquando do visionamento e da fruição estética da imagem, assim como a compreensão daquilo que ela nos comunica, uma vez que o sentido de observação e capacidade de olhar para uma imagem aumentam. O não saber desconstruir uma imagem não é garantia de prazer, a própria desconstrução é um prazer (Joly, 1994: 52).

A mesma autora diz-nos ainda que outra das funções da análise da imagem é o da procura ou verificação das causas do bom funcionamento e também do mau funcionamento da imagem visual, isto é, se elas conseguem comunicar o que pretendem ou não. Essencialmente encontramos este tipo de análise na produção publicitária e no marketing. As análises são efetuadas não apenas por quem têm uma visão prática, mas também por teóricos e semióticos. A análise semiótica, que será abordada mais adiante, quando aplicada à comunicação publicitária revela-se útil para a sua compreensão e para a melhoria dos seus resultados (Joly, 1994: 53).

Uma boa análise define-se, antes de mais, pela clareza dos seus objetivos (Joly, 1994: 54). Definir o objetivo de uma análise é importante para que o analista possa criar os seus próprios instrumentos, sendo que esses instrumentos serão determinantes para retirar a informação necessária e chegar às conclusões. Uma análise que é feita sem que se identifique um objetivo, não só não se justifica, como também não traz nada de interessante. A análise deve de ir ao encontro de um projeto que foi estruturado, cabendo a este fornecer a orientação para elaborar a metodologia mais pertinente para atingir os objetivos como nos diz Joly (1994).

"Não há método absoluto para a análise mas sim opções a fazer, ou a inventar, em função dos objetivos." (Joly, 1994: 53).

Antes de sistematizar o método de análise mais adequado para analisar os filmes identificados e de modo a que os objetivos deste trabalho sejam atingidos, serão referenciados e refletidos os tipos de análises que mais se adequam à interpretação de imagens em movimento e, posteriormente, será identificado o tipo de análise escolhido, tendo como dado assente a não-existência um método efetivo ou absoluto para analisar imagens em movimento.

## 5.1 A Semiologia

Van Leeuwen (2001) observa que uma das formas possíveis de analisar imagens é através da semiologia. Uma abordagem que procura respostas para duas questões fundamentais. A questão da representação, o que é que as imagens estão a representar e a questão dos “significados escondidos” das imagens, as ideias e valores que esses elementos representados nas imagens transmitem (Van Leeuwen, 2001: 92).

Este método de análise é principalmente de inspiração qualitativa, ao contrário da análise de conteúdo que está, pelo menos na origem, associada a investigações quantitativas. Nas últimas décadas, contudo, passou a ser usada também em investigações qualitativas. Todavia, o uso do método semiológico de análise chega a ser, em muitas tradições e abordagens, mais popular do que a própria análise de conteúdo.

Conceptualmente, a semiologia está virada para a compreensão da relação entre os signos enquanto sistema de significados (Campos, 2013: 137) e começou por ser desenvolvido por Roland Barthes (1915-1980). Joly (1994) diz-nos que o sistema de análise semiótico baseia-se na mesma estrutura do signo linguístico proposto por Ferdinand de Saussure (1857-1913), um significante ligado a um significado. Ao procurarmos os elementos que provocam esses significados, encontramos os significantes. Deste modo encontramos o que Barthes chama de signos (Joly, 1994: 55).

Para ilustrar a sua ideia, Roland Barthes propõe o conceito de “italianidade”. Este conceito de “italianidade” é identificado num anúncio para massas *Panzani*. Este anúncio denunciava na sua composição três tipos de significantes: significante "linguístico", significante "plástico" e significante "icónico". O significante linguístico seria a melodia italiana como fundo; o significante plástico seriam as cores da bandeira italiana presentes com abundância e, por fim, o significante icónico, seria formado por elementos que de

certa forma representam a Itália, (por ser conhecida como o país da pizza), como os tomates, pimentões, cebolas, embalagens de massa, frasco de molho e queijo (Joly, 1994: 55). O conceito de "italianidade" seria o significado contido.

Van Leeuwen (2001) refere que, nesta semiótica visual, a ideia chave é a existência de camadas de significados cuja análise está focada nas duas questões já referidas. O que está a ser representado nas imagens, o “quê” ou “quem” e que ideias são transmitidas pelo que está a ser representado. A primeira camada de significados é designada por Barthes de "denotação" e a segunda camada de significados é por ele designada de "conotação" (Van Leeuwen, 2001: 94).

A "denotação" de Barthes é mais fácil de interpretação que a "conotação". Porque na "conotação" é necessário uma descodificação de eventuais mensagens e ideias que não são facilmente perceptíveis para que a mensagem principal possa ser decifrada e isto requer alguma cultura sobre os contextos retratos por quem analisa. Na "denotação" procura-se apenas perceber e identificar o que é que está a ser apresentado nas imagens (Van Leeuwen, 2001: 94).

A "conotação" implica uma camada de significados, isto é, as ideias e valores que são transmitidos nas imagens através do que está a ser representado, o que é sempre mais amplo que identificar lugares ou pessoas. Se tivermos em conta que o significado denotativo já está estabelecido, quando por exemplo se mostra um indígena no meio de uma cidade, o próximo passo de análise será o de procurar a conotação, ou seja, porque é que o realizador nos quis mostrar um indígena no meio de uma cidade, buscando então interpretar o seu sentido conotativo, que muitas vezes corresponde a conceitos difusos e amplos (Van Leeuwen, 2001: 97; Campos, 2013: 138).

Em suma, a imagem é composta por diferentes tipos de signos, "linguísticos", "icónicos" e "plásticos"; no caso anteriormente referido, a descoberta do conceito de “italianidade” acontece através da musicalidade, da língua, da ideia de nação e da cozinha italiana (Joly, 1994: 55).

## 5.2 A Análise Iconográfica

Panofsky (1955) revela-nos que uma outra forma de analisar imagens é através da análise iconográfica. A análise iconográfica é um ramo que está mais ligado ao estudo da arte tradicional, com a preocupação de encontrar o assunto ou o significado das obras de arte (Panofsky, 1955:26). Apesar de a iconografia estar mais ligada a análise de obras de arte, não invalida que esta seja usada para analisar imagens técnicas (Campos, 2013: 138).

A análise iconográfica está composta por três esferas. A primeira esfera é o "significado fátual" (Panofsky, 1955: 26), ou "significado representacional", (Van Leeuwen, 2001: 100). Esta primeira esfera é de fácil compreensão, uma vez que nesta esfera a análise se faz simplesmente identificando certas formas visíveis que são conhecidas a partir da experiência prática de cada um (Panofsky, 1955: 26). Esta esfera aproxima-se de certo modo à ideia de "denotação" da semiologia. Isto é, foca-se no reconhecimento do que é representado nas imagens com base na nossa experiência prática (Van Leeuwen, 2001: 100). Usando a seguinte citação de Van Leeuwen como um ótimo exemplo.

"As an example (...) a gesture of greeting: a given viewer might recognize a picture as representing a man lifting his hat, but not know that lifting your hat is a conventional form of greeting." (Van Leeuwen, 2001: 100).

As outras duas esferas da iconografia são, sinteticamente, o "simbolismo iconográfico" e o "simbolismo iconológico" (Van Leeuwen, 2001: 100). Em relação ao simbolismo iconográfico, este sim, tem uma função idêntica a "denotação" de Barthes, mas não tem como função apenas identificar, "o que" e, ou "quem", mas também ideias ou conceitos ligados ao que é representado (Van Leeuwen, 2001: 100). Por fim, o "simbolismo iconológico", procura encontrar valores simbólicos. Esses próprios valores simbólicos poderão ser desconhecidos pelo próprio analista. Podem ser valores que o próprio realizador não tinha intenção de expressar (Panofsky, 1955: 31).



### 5.3 A Análise de Conteúdo

A última forma de analisar imagens abordada neste capítulo será a análise de conteúdo. Este é talvez o formato mais usado no conjunto das ciências sociais para o tratamento de materiais qualitativos de natureza verbal, escrita ou oral, sendo também usado para análise de imagens (Campos, 2013: 136).

A análise de conteúdo surge nos Estados Unidos da América e desenvolve-se essencialmente como um instrumento para análises de conteúdos jornalísticos e propagandistas. Com o crescimento quantitativo e a diversificação qualitativa dos estudos empíricos, expandiu-se para outros setores das ciências humanas (Bardin, 1977: 15).

Bardin (1977) revela-nos que este tipo de análise pretende corresponder a dois objetivos. Um deles é o da "ultrapassagem da incerteza", isto é, aquilo que o investigador espera poder provar que estará contido no objeto de estudo. O segundo objetivo é o "enriquecimento da leitura" isto é, ao olharmos para o objeto a analisar é já possível tirar algumas interpretações do mesmo, mas, uma análise mais detalhada a esse objeto permitirá um conhecimento mais profundo. Estes são os dois pontos fundamentais, um da busca do rigor e outro da necessidade de descobrir, indo além daquilo que as aparências expressam (Bardin, 1977: 13). É neste patamar que se pretende situar a análise, identificando similitudes e diferenças a partir de dois filmes de géneros cinematográficos distintos, trabalhando em profundidade e para além do que é de alguma forma antecipável e previsível.

A mesma autora diz-nos que a análise de conteúdo é organizada em três fases. Em primeiro temos a pré-análise, em segundo a exploração do material e tratamento dos resultados e, em terceiro, a análise dos resultados, a inferência e a interpretação. A pré-análise é onde é feita toda a organização dos materiais, socorrendo-se o analista de algumas intuições e palpites. É nesta fase que é preciso sistematizar as primeiras ideias, com três grandes objetivos. A escolha dos documentos a serem submetidos à análise; a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que sirvam de fundamento para a interpretação final (Bardin, 1977: 95).

Bell (2001) afirma que a análise de conteúdo é uma das formas mais usadas no campo específico dos estudos dos media, ao longo de muitas décadas. Numa primeira

fase, esteve relacionada com a rádio e jornais e, mais tarde, relacionou-se com a televisão e também com o cinema. A análise de conteúdo é empiricamente útil e objetiva para quantificar representações audiovisuais, registadas com o uso de categorias fiáveis e explícitas, "valores" e "variáveis" (Bell, 2001: 13).

Começa com uma determinada expectativa ou pergunta de partida, que tem que ser depois relacionada com as categorias a definir. Primeiro, o conteúdo visual a ser estudado deve ser explicitamente descrito, antes das observações mais detalhadas começarem. Trata-se de decidir o "corpus", ou o tamanho da "amostra", ou o "campo" ou o "domínio", consoante o objeto a ser estudado. É um método útil quando pretendemos evidências objetivas para confirmar ou demonstrar uma determinada hipótese (Bell, 2001: 13; Campos, 2013: 136).

No campo dos estudos visuais, a análise de conteúdo normalmente isola imagens ou sequências de representação, como cenas, planos ou até fotogramas, na televisão ou em filmes. Ao contrário da análise semiótica mencionada anteriormente, a análise de conteúdo classifica todos os elementos específicos, por vezes chamados "variáveis", para descrever o objeto. A semiologia, concentra-se em particular sobre a estética ou conotações culturais de um determinado filme ou classe de filmes (Bell, 2001:15).

A análise de conteúdo é um procedimento eficaz se as hipóteses forem precisas e os conceitos claramente definidos servirem de apoio. As categorias do conteúdo visual devem ser explícitas e claramente definidas e utilizadas de forma consistente e confiável para produzir evidência significativa e relevante para uma hipótese. Para observar e quantificar categorias de conteúdo, são necessárias, variáveis de representação ou relevância. Em seguida, em cada variável, os valores podem ser distinguidos para produzir as categorias de conteúdo que se destinam a ser observadas e, geralmente, quantificadas (Bell, 2001:15).

"To summarize, then, a content analysis begins with the definition of relevant variables and of the values on each. Each variable is logically or conceptually independent of every other distinguished in a particular research project. The value defined on each variable should also mutually exclusive and exhaustive" (Bell, 2001, 16).

#### 5.4 O Instrumento de Investigação

Antes de se prosseguir com a definição do instrumento de investigação utilizado, e indo ao encontro da opinião de Aumont e Marie (2004) ao reforçarem também a ideia de Joly (1994), convém referir que não existe um método universal para analisar filmes. O próprio termo "instrumentos" ou "instrumento" como dá nome a este subcapítulo, sugere que a análise de filmes é uma operação científica, algo que os mesmos autores discordam, apesar das análises que serão aqui efetuadas terem como missão desenvolver uma investigação a partir de uma questão de partida que se prevê ser respondida, portanto uma "operação científica". De igual modo, uma análise define-se sempre por uma intenção e uma estratégia, em que ambas vão determinar o recurso de um determinado instrumento, e assim é também no caso desta investigação (Aumont e Marie, 2004: 45).

Resta-nos agora, depois de uma breve síntese sobre alguns tipos de análise para aplicação em imagens, optar e apresentar o melhor método para alcançar os objetivos pretendidos. As três formas de análises aqui descritas poderiam ser usadas para concluir este trabalho, apesar da análise iconográfica estar mais associada à análise da arte tradicional, nomeadamente a análise de significados abstratos. Visto que se pretende fazer uma comparação entre dois filmes em que a preocupação é salientar aspetos cinematográficos e não apenas uma evidenciação de aspetos simbólicos<sup>11</sup>, deixaremos de fora esta forma de análise, porque o objetivo central são os aspetos cinematográficos e a suas temáticas.

A análise através da semiologia também não será usada para esta análise, sendo que não se pretende exclusivamente encontrar significados escondidos, isto é, como referido anteriormente, encontrar ideias e valores que o que está a ser representado deve transmitir.

---

<sup>11</sup> Isto, apesar da análise feita por Bazin (1958) revelar que Marker, em *Lettre de Sibérie*, quer passar uma mensagem simbólica ou metafórica

Pretende-se verificar se estão a ser representadas pessoas e que tipo de pessoas, raça/etnia, se estão a ser representados lugares, ou simplesmente coisas, que pressupostos técnicos estão a ser usados e de que forma o realizador do filme constrói a sua ideia. Para apurar as características dos elementos que serão analisados, pretende-se isolar sequências de imagens, ou em alguns casos caso particulares, planos individuais, para que sejam extraídos os elementos pretendidos, posteriormente confrontados entre os dois filmes.

Desta forma, e visto que partirmos de uma ideia que se quer ver confirmada ou contrariada, através da extração de todas as características possíveis de identificar, a análise de conteúdo fornece as ferramentas mais adequadas para atingirmos os objetivos, depois da elaboração de uma questão de partida. Foi criado um instrumento de investigação o mais adequado possível para perceber todos os aspetos que serão analisados, como por exemplo o uso da câmara, o tipo de edição que foi feita na montagem, o tipo de postura do realizador durante a produção e a pós-produção ou o foco temático, entre outros aspetos, de forma a que, já na posse de todas as características, seja feita uma reflexão crítica e uma comparação entre um género e o outro. Deste modo, foi elaborada uma grelha de análise que não é composta simplesmente por categorias fixas e escalas dicotómicas, como são normalmente estruturadas as grelhas de análise quantitativa, visto que não se pretende analisar um conjunto numeroso de filmes com o objetivo de apurar a existência de determinadas tendências ou padrões.

Pretende-se fazer uma análise comparativa direta entre dois filmes, de géneros diferentes, apesar da relação paradoxal que mantêm, com a missão de explicitar o que verdadeiramente os separa ou une a partir de uma comparação entre as suas formas estéticas, temáticas e técnicas. Assim, a grelha de análise será composta por secções ou categorias em que serão feitas apreciações para cada uma delas e depois de concluídas, será feita uma síntese analítica de toda a informação que foi possível retirar dos dois filmes.

## 6. AS ANÁLISES AOS FILMES E INTERPRETAÇÕES

### 6.1 A Análise de Lettre de Sibérie

#### 6.1.1 Os créditos

**Título do Filme:** Lettre de Sibérie

**Realização:** Chris Marker

**Ano:** 1957

**Duração:** 57 minutos

**Idioma:** Francês

#### 6.1.2 A Análise Temática

O filme, numa espécie de introdução, inicia-se com planos gerais fixos intercalados com panorâmicas das vastas planícies daquela região russa, que nos mostra um lugar pouco tocado pela transformação humana, ainda no começo do seu processo de desenvolvimento. Marker não pretende mostrar a Sibéria em si, mas fazer uma reflexão do estado atual daquela região. Nesta primeira sequência de imagens, o narrador apresenta-nos algumas particularidades e dados estatísticos da região.



*Figura 1 - Deserto da Sibéria*

Ao olharmos atentamente, é possível subdividir o filme. Assim, é aqui proposto dividir o filme em sete partes. Na primeira parte, Marker mostra-nos um fascínio pela vida animal e pela vida rural, ao mostrar vários planos de animais, de início com o recurso ao tripé e depois com a câmara à mão, para seguir animais mais móveis.



Figura 2 - Animais em campos da Sibéria

A segunda parte, dá-se com a passagem simbólica do *Trans Siberian Express*, que nos leva para a cidade e consequentemente para a segunda parte do filme. Um plano familiar, com inspiração no icónico plano do filme *L'Arrive d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895) dos irmãos Lumière.



Figura 3 - Plano Comboio em *L'Arrive d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895)



Figura 4 – Plano Comboio *Lettre de Sibérie* (1957)

Nesta segunda parte, Marker mostra-nos imagens da cidade, imagens dos trabalhadores nos seus postos, o trabalho fabril através das turbinas das fábricas e as construções que estão a ser feitas, em suma, a indústria e o progresso para uma Sibéria a caminho do desenvolvimento.



*Figura 5 - Construções na Sibéria*

Para ilustrar esse desenvolvimento, o próprio narrador, orgulhoso de ter tido a sorte de estar no lugar certo à hora certa, se bem que no cinema isto é sempre relativo, chama-nos a atenção para um contraste entre o passado e presente da Sibéria, ao mostrar-nos a passagem pela direita de um caminhão pesado com capacidade de transportar toneladas e a passagem pela esquerda da imagem uma telega, espécie de carroça que foi usada na Rússia. Um plano que não deixou de aproveitar para nos mostrar este contraste entre o velho e o novo, entre a tradição e o progresso.



*Figura 6 - Passagem de uma carroça pela esquerda e um caminhão pela direita*

Na terceira parte do filme, voltamos para a floresta e para o campo, voltamos para uma Sibéria tradicional, onde é evidente novamente o fascínio de Marker pelos animais. Curiosamente durante os planos em que vemos os animais, tal como já tinha acontecido na primeira parte do filme, ouve-se uma música de fundo, enquanto Marker permanece em silêncio, algo que só acontece durante estas sequências de imagens. Mostra-nos também nesta terceira parte, alguns camponeses e a relação que eles têm com os animais e em particular com as renas.

Na quarta parte, Marker leva-nos de novo para a cidade e continuamos neste contraste intercalado, do tradicional e do progresso, sempre presente ao longo do filme. Estamos novamente a visualizar os trabalhadores nas suas funções. Mostra-nos novamente uma região comprometida com o progresso e desenvolvimento, vemos um autocarro a passar e em seguida, a passagem de um carro topo de gama à época retratada. Passamos a ter planos mais próximos e não tanto gerais como numa fase inicial do filme. A passagem da terceira parte para a quarta, dá-se com uma espécie de homenagem ao ator e cantor Yves Montand (1921-1991) em que o ouvimos cantar enquanto vamos entrando na cidade. À medida que avançamos no filme, Marker parece querer cada vez mais mostrar-nos uma Sibéria ainda mais comprometida com o desenvolvimento. Quando chegamos à quinta parte, já não voltamos a ter uma Sibéria antiga e tradicional, como nos mostrou nas partes anteriores, em imagens intercaladas com os sinais de progresso.

Na quinta parte, Marker mostra-nos uma região absorvida pela modernização e industrialização, com a construção de casas prontas para enfrentar os longos invernos siberiano, bibliotecas e escolas. Nesta parte, já não são os animais que têm o maior destaque, desta vez as pessoas passaram a ser "protagonistas" das imagens e é na sua ação e nas suas obras que se centra o filme. A própria câmara já não está tão distante da ação, nota-se uma proximidade da mesma junto das pessoas que estão a ser filmadas, continuando a não haver qualquer interferência ou interação com o que ocorre. É como se Marker nas primeiras partes do filme nos quisesse mostrar uma Sibéria vista de fora e agora quisesse nos mostrar uma Sibéria vista por dentro, vista em cima do acontecimento, através de grandes planos, aproximados e médios.





*Figura 7 - Grande plano de uma Criança siberiana*



*Figura 8 - Plano médio de crianças siberianas*

Na sexta parte, a lógica de mostrar uma região que se desenvolve progressivamente ao longo do filme, sem nunca deixar de fora aquele que foi o passado tradicional da Sibéria, mantém-se na sétima e última parte, recuando às origens, são narradas algumas histórias e mitos da cultura popular da Sibéria.

### **6.1.3 A Análise Técnica**

A grande força deste filme, não está de todo, nas imagens, sendo que estas não nos mostram nada de surpreendente ou planos esteticamente bem conseguidos, apenas planos de alguém que teve a oportunidade de percorrer e a possibilidade de filmar livremente a Sibéria, como já havia referido Bazin (1958). O seu grande trunfo é a montagem experimental e inteligente que fez de todo este material bruto que conseguiu recolher durante a sua viagem com o auxílio de algumas imagens de arquivo. Com este tipo de montagem, Marker pretendia mostrar as várias possibilidades e a exploração dos imprevistos que o cinema documental permite, para contar uma história e mostrar um determinado ponto de vista. É possível ver alguma dessa sua imaginação e perícia para a montagem, quando sincroniza o abrir e fechar de boca dos animais com a música de fundo audível, dando a sensação que esses animais estariam a cantar ao ritmo da música. Outro exemplo, do poder da montagem, é quando Marker decide fazer uma homenagem ao Yves Montand, em que por várias vezes enquanto ouvimos a música do cantor, Marker mostra-nos intervaladamente com outras imagens, várias perspectivas de um megafone, ficando o espectador com a sensação de que aquela música está a sair daquele equipamento.

Ainda para reforçar esta ideia das possibilidades do cinema e fazer das imagens aquilo que bem entendemos, Marker adiciona ao material próprio do filme umas curtas-metragens documentais sobre alguns dados importantes da história da Sibéria, através de quatro excertos, a saber, sobre a passagem dos mamutes pela Sibéria, a importância das renas para os camponeses, o inverno na Sibéria e, por fim, as escavações para encontrar ouro. Estas quatro curtas-metragens do documentário, podem ser classificadas quanto ao tipo e subgénero. O primeiro caso, revela-se uma espécie de *documentário* ao estilo experimental, em que nos conta um pouco da história dos mamutes, através de combinações de gravuras, fotos de documentos históricos, imagens de animação, pinturas e fotografias, que servem para ilustrar aquilo que é dito através da narração. Se olharmos para os tipos propostos por Nichols e os subgéneros propostos por Aufderheide, este "mini-documentário" inserido, é um documentário do tipo expositivo e um documentário histórico respetivamente.



Figura 9 - Gravura da história dos mamutes



Figura 10 - Imagens animadas de mamutes

Um outro "mini-documentário" que é possível visualizar no filme é uma espécie de defesa e valorização que Marker faz da rena, como se este animal fosse a resolução para todos os problemas, procurando influenciar o espetador desse ponto de vista. Se olharmos para os subgéneros de Aufderheide este excerto do documentário é classificado como um documentário de propaganda. O terceiro "mini-documentário", é um documentário em modo de reportagem que nos mostra o inverno na Sibéria. Leva-nos à Sibéria fria e gélida, sem luz e sombria e para acentuar essa idéia coloca essa sequência em imagens a preto e branco. Um documentário que o próprio Marker nomeia de documentário jornalístico

durante a narração, mas, ao olharmos para os tipos de Nichols, este excerto do documentário encaixaria no modo poético, por este retirar a matéria-prima do mundo histórico, neste caso, imagens da Sibéria no inverno e construir uma realidade negra, obscura e cinzenta desta região durante a sua estação mais dura. O último "mini-documentário", é um documentário construído através de imagens fixas, (algo que Marker já tinha feito em *La Jetée*), em que fala sobre as escavações da busca por ouro na Rússia e América. Segundo os subgêneros de Aufderheide, poderíamos etiquetá-lo como documentário histórico.

Marker não se fica apenas por estes exemplos mencionados, sobre as possibilidades do cinema e em especial da montagem e da construção de um ponto de vista que um realizador quer transmitir independentemente das imagens. Numa das sequências mais populares do filme, também referidas por Bazin (1958), Marker quer nos mostrar a relatividade das imagens, quando nos mostra a mesma sequência de imagens três vezes seguidas, fazendo três comentários diferentes. No primeiro comentário, mostra-nos a Sibéria como o sítio ideal para se viver, com oportunidades de trabalho para os operários, como uma cidade moderna e um modelo social que serve de exemplo, usando palavras elogiosas com uma música entusiasmante. No segundo comentário, através de uma música sombria, mostra-nos a Sibéria como uma região depressiva, um lugar que não deve fazer parte das nossas escolhas para se viver. O terceiro comentário, parece ser o comentário mais objetivista do que realmente está a ver. Marker mostra-nos com isto que, a mesma sequência de imagens podem ter várias interpretações e podem ser transmitidas de várias maneiras, nomeadamente através do som e das narrações colocadas na montagem.

Durante todo o filme, não existem entrevistas ou qualquer tipo de diálogos entre quem é filmado, muito menos interação diretamente com a câmara. Não existe uma relação de proximidade entre a câmara e o que está a ser filmado. A câmara durante grande parte do filme, como já foi referido, mantém uma certa distância em relação às ações que decorrem, maioritariamente com planos gerais, salvo alguns grandes planos que são feitos do rosto de algumas pessoas, já numa fase mais adiantada do filme. Com esta postura, Marker faz-nos lembrar Dziga Vertov em *The Man With A Movie Camera* com uma postura observacional, ou a sinfonia urbana *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) de Walter Ruttmann.

Neste filme não existem personagens. As únicas personagens que podemos identificar seriam o próprio local das filmagens, neste caso a Sibéria, e o narrador, assumindo este último o papel de personagem principal, um protagonista que relega qualquer outro elemento do filme para segundo plano, não só as imagens em si como os elementos que a compõem. A única verdadeira interação que existe é a relação do narrador com estas imagens.

#### **6.1.4 As Intenções**

Este é um documentário construído pelo seu autor de fora para dentro e não de dentro para fora, isto é, o filme não começou a ser feito aquando das captações dos vários planos que foram feitos um pouco por toda a Sibéria. O filme previamente pensado e muito estruturado na montagem, não parece depender do confronto com a realidade da rodagem, como é possível verificar pelo que já foi analisado até aqui. Marker para o construir, juntou imagens desligadas e sem conexão umas com as outras para criar uma espécie de diário epistolar sobre a sua viagem à Sibéria e o seu olhar particular sobre ela. Este olhar poderá não corresponder à realidade, mas sim à "realidade" que o realizador nos quer transmitir através de um modo muitas vezes poético, outras vezes político, numa altura em que a região passava por um processo de desenvolvimento, mostrando-nos os contrastes entre o tradicional e o progresso transformador da região.

Sente-se uma relação cínica entre a narração e as imagens, como se o narrador tivesse ou se arrogasse poder sobre elas ou que menosprezasse o seu poder (à exceção da sequência já analisada sobre o contraste entre o velho e o novo.). O seu discurso ao longo do documentário assume um papel de maior importância, relegando as imagens para segundo plano, fazendo com que as mesmas sirvam apenas para ilustrar algumas das informações, observações ou críticas que são feitas, por vezes em tom irónico ou metafórico. Esse discurso é feito de forma direta e dirigido ao espetador, como se o filme fosse uma carta escrita para quem o vê. Ao longo do filme, existem vários exemplos dessa conversa que o narrador tenta estabelecer com o espetador, ao dizer "escrevo-te esta carta" ou "a esta hora deves estar a jantar ou a dormir". O nome do filme não é por acaso, sendo que ficamos mesmo com a sensação que alguém nos está a ler uma carta de um lugar muito distante e com realidades muito diferentes das nossas, através de uma reflexão que faz sobre o próprio filme e das potencialidades do cinema.

## 6.2 A Análise de *Les Maîtres Fous*

### 6.2.1 Os créditos

**Título do Filme:** *Les Maîtres Fous*

**Realização:** Chris Marker

**Ano:** 1955

**Duração:** 28 minutos

**Idioma:** Francês

### 6.2.2 A Análise Temática

Neste filme controverso de Jean Rouch, o realizador e etnógrafo leva-nos para a cidade de Accra para nos mostrar um ritual de possessão dos jovens africanos oprimidos pelo colonialismo que encontram nesta prática um meio de se libertarem das regras impostas pelo homem ocidental. O clímax do filme é claramente o ritual, onde são mostradas sequências de imagens que poderão chocar o espetador mais sensível. Tal como foi proposto dividir o filme de Marker em sete partes, também é proposto dividir o *Les Maîtres Fous* em quatro partes.

O filme começa com intertítulos fazendo uma contextualização histórica das personagens que construirão a narrativa deste filme e do contexto social da época, alertando ainda os espetadores mais sensíveis para a brutalidade e violência de algumas imagens que tirarão o olhar de alguns espetadores do ecrã. Na primeira parte do filme, Rouch introduz-nos alguns membros do grupo que participarão no ritual de possessão. Além de os apresentar como homens completamente integrados na sociedade, na rotina diária dos seus afazeres, nomeadamente nos seus postos de trabalho, mostra-nos planos da cidade, uma cidade aparentemente civilizada, sempre muito movimentada e barulhenta, invadida pelos colonizadores e pelo seu estilo de vida. Esta primeira parte acaba com a voz de Rouch, quando nos é apresentado um novo membro que fará parte do ritual. Feita a apresentação, Rouch diz-nos que a introdução está concluída. Metaforicamente o realizador dava por terminada a primeira parte do filme, a mesma que

é aqui proposta e que é composta de apresentações, de contextualizações históricas e da observação do espaço da ação.



*Figura 11 - Trânsito na cidade de Accra*

Propõe-se a segunda parte do filme, como a parte onde os membros dos Songhay que ao longo da semana pecaram terão de pagar pelos seus pecados. Para que estes possam participar no ritual têm de passar por um processo de purificação. Têm a oportunidade de se confessar e em seguida purificarem-se num processo que é efetuado através do sangue de uma galinha e de um carneiro. Aqui podemos ver o início das várias sequências que poderão gerar no espetador um sentimento de repugnância em relação às imagens do filme.



*Figura 12 - Membros do ritual tocam no sangue da galinha*

Depois dos membros terem passado pelo processo de purificação dos seus pecados, poderá finalmente iniciar-se o ritual, a terceira e mais longa parte do filme, com sequências detalhadas dos vários momentos que o constituem. O início desta terceira abre com as danças de possessão e lentamente os seus participantes começam a manifestar a entrada nesse estado. No estado de possessão, imitam algumas personalidades coloniais, uma forma dos participantes menosprezarem aqueles que os oprimem e as regras pelas quais têm de se reger, pelo menos na interpretação do realizador e de uma parte da comunidade antropológica que estudou o fenómeno. Representará uma forma de negação às regras impostas pelo colonialismo e o auge dessa imposição acontece com o sacrifício de um cão, que posteriormente é comido pelos participantes. Essas mimetizações acontecem repetidamente e ocupam o essencial da duração do ritual. Através delas ridiculariza-se o "folclore" à volta da sociedade colonial sendo que os seus atores são uma espécie de personagens presas dentro de regras e estatutos em que qualquer um deles, um general ou uma "madame", participam enquanto caricaturas nos rituais da ordem colonial. Os Songhay, pelo menos naquele instante, podem ser livres das regras e das hierarquias da sociedade colonizadora, servindo-se nessa crítica das práticas e tradições dos seus povos.

Na quarta e última parte, mais curta, em que depois de termos assistido a um estado de trance, numa sequência de imagens fortes e cheias de dinamismo, voltamos para a cidade de Accra com o seu ambiente e sonorização habituais. Aqui podemos encontrar os participantes do ritual, nas suas vidas diárias, completamente integrados na sociedade e de volta às regras e aos lugares que ocupam na realidade criada pela civilização ocidental. São feitas novas apresentações dos membros da religião, como já havia feito Rouch na primeira parte do filme, mas desta feita dando relevo aos seus papéis profissionais. Aqui, mostra-nos imagens intercaladas dos participantes em estado de possessão e imagens dos mesmos em estado normal de um dia de trabalho. Tal como tinha feito Marker em *Lettre de Sibérie*, na questão dos contrastes do tradicional e do progresso, Rouch também nos mostra imagens contrastantes, entre a cultural tradicional e a cultura, digamos, ocidental. Com este "retorno" à rotina, voltam a assumir as suas "personagens" na vida civilizada.



Figura 13 - Homem possuído



Figura 14 - Homem em estado normal

### 6.2.3 A Análise Técnica

Jean Rouch, não tem uma grande preocupação estética no que diz respeito à beleza das imagens. A sua maior preocupação é conseguir estar em todo o lado e captar o ritual na íntegra. Os planos não são esteticamente bem estruturados, não são imagens elegantes, a força das imagens está no que acontece dentro dos planos, no seu simbolismo. Para Rouch o essencial era conseguir captar ao máximo o ritual e, para isso, os planos são captados com o uso da câmara à mão. Só desta forma a câmara conseguiria estar em todo o lado de forma dinâmica. Nota-se que a câmara está sempre perto de toda a ação, dando ao espetador a possibilidade de ter a sensação de fazer parte do ritual.

Os movimentos bruscos que a câmara efetua de um lado para o outro, levam, num certo sentido, o espetador a entrar num estado de “trance” e de “enjoo”. Rouch queria mostrar o maior grau de “veracidade” possível daquele ritual. Deste modo, Rouch tenta conectar o espetador ao ritual, de forma a que esteja o mais próximo possível das tradições e realidade cultural daquela religião, ao experienciar sensações que a etnografia escrita jamais seria capaz de transmitir, mesmo com a melhor descrição possível. Aqui, no *Les Maîtres Fous*, Rouch, pretende ser provocador e chocar o espetador, ao suscitar reações sensoriais através de imagens fortes, ao contrário de *Lettre de Sibérie*, em que estamos sempre muito longe da ação, sem que as imagens nos transmitam qualquer tipo de sensação menos intelectual.

Os planos do ritual são captados com um conhecimento e uma preparação anteriores às gravações, apesar de ser visível a necessidade de improvisar. Nota-se que houve uma



estratégia antes das filmagens para identificar a melhor forma para captar o ritual de um modo o mais "realista" possível. Houve um estudo antecipado sobre a cultura daquele território, a sua história, religiosidade, hábitos e costumes. Deste modo, as imagens não foram captadas de forma desconectada, mas com o objetivo de contar uma história capaz de satisfazer as premissas antropológicas.

Existem ligações entre os planos, numa narrativa bastante linear. As sequências das imagens fazem sentido ligadas umas às outras, salvo aquela sequência onde Rouch pretende evidenciar os contrastes entre os momentos da possessão e da vida citadina. Existe um princípio, um meio e um fim. Apesar de Rouch, um dos pioneiros da "Nouvelle Vague", não se preocupar com regras estéticas ou narrativas, principalmente com as regras do cinema clássico americano, apresenta uma narrativa com base na premissa clássica americana, em que primeiro apresenta as personagens, depois prepara o espectador para algo a ansiar, ou seja, faz a preparação para o clímax que será neste caso o ritual e, depois desse clímax, volta a baixar as emoções, transportando o espectador para um momento de racionalização e análise.

#### **6.2.4 As Intenções**

A narração do filme, apresenta-se como um discurso descritivo e explicativo, em que as imagens aparecem como o elemento mais importante do filme, relegando a voz para segundo plano, apesar de ser notória a sua presença. O narrador ao explicar aquelas imagens, tenta não interferir através do poder da palavra com o valor simbólico dos acontecimentos. Tenta apenas fazer uma explicação ao espectador dos acontecimentos que estão a ser visualizados, não só por uma questão de idioma, mas principalmente por uma questão de contexto social. Esta narração não tem influência no que está a ser visualizado, o narrador não pretende incutir pelo menos de forma tão evidente um ponto de vista na mente do espectador, ao contrário de Marker em *Lettre de Sibérie*. É um discurso que nos mostra quase um lado "paternal" e de respeito sobre aqueles indivíduos que só querem ser eles próprios e lutar pelas suas crenças.

Neste filme não existe uma construção através de um determinado ponto de vista, como no documentário. Podemos dizer que existiu uma (re)construção, após uma extensa investigação sobre os Songhay. Esta (re)construção não tira a importância deste filme e pertinência para o conhecimento científico, apesar do espectador poder ficar sempre na

dúvida sobre a "veracidade" das imagens. Deste modo, e da mesma forma que podemos ver muito do Dziga Vertov em *Lettre de Sibérie* de Marker, neste filme também podemos ver muito de Robert Flaherty, com esta ideia de "reconstrução" e na relação que este mantém com os indivíduos investigados.

É possível ter uma grande perspectiva de realidade que só foi conseguida pela intimidade que foi criada entre o realizador e os indivíduos investigados. A câmara não os parece intimidar, por vezes interagem com ela e mostram-se completamente desinibidos. Este à vontade, só foi possível com a entrada do realizador no seio daquela crença, com a envolvimento com os seus membros e uma interação e colaboração entre objeto investigado e investigador que permitiu produzir um filme com importância para as ciências sociais e o conhecimento de "outro" no mundo, através da tal "antropologia partilhada" de Jean Rouch.

Por tudo o que ficou mencionado, é possível defender que este filme é sobre os indivíduos investigados e não sobre o seu autor/investigador e a sua visão do mundo. Os sujeitos têm a oportunidade de mostrar as suas tradições e cultura, mesmo que algumas vezes tenham sido guiados pelo realizador, que quis mostrar um reflexo da relação entre uma cultura tradicional e outra moderna, através dos processos que transformam a primeira.

### **6.3 As Interpretações dos Resultados**

Estes dois filmes não podem ser tomados como representativos do filme etnográfico e do documentário. São, aliás, obras razoavelmente singulares no conjunto do trabalho de dois realizadores prolíferos, multifacetados e reconhecidos pelas inovações que tanto um como o outro trazem para os dois géneros. Tornou-se, por isso, de alguma forma espectável ao longo desta investigação que, por se terem escolhidos estas peças cinematográfica inovadoras, só seria possível dar uma resposta parcial às questões colocadas pela pergunta de partida. Mas, também é verdade que, fossem outros os autores escolhidos e dada a riqueza e a pluralidade de caminhos percorridos pela etnografia visual e pelo documentarismo, nunca haveria escolhas absolutamente pertinentes e acertadas, para chegar a uma conclusão que satisfizesse o investigador e os eventuais interessados no tema desta investigação.

Os dois filmes não foram escolhidos apenas por gosto pessoal, mas com pesquisa e reconhecimento da importância dos dois autores para um período de transformação do cinema realista em direção à contemporaneidade. Quem melhor que estes dois criadores que se importam pouco com regras e movimentos, distanciando-se dos demais, para perceber os limites de um gênero e de outro e o modo como cada um deles, à sua maneira, foram ajudando a expandir o conhecimento visual, estabelecendo novos limites? Um utilizou as potencialidades do cinema para transmitir as suas opiniões muito pessoais e vinculadas sobre a "realidade" do mundo histórico e o outro aproveitando a câmara, leva o espectador a "presenciar" algumas tradições e crenças de povos não-ocidentais que jamais seriam possíveis através da etnografia escrita, com uma produção colaborativa entre investigado e investigador. Assim, que inovações significativas foram introduzidas por Jean Rouch e Marker no filme etnográfico e no documentário respetivamente?

### **6.3.1 As inovações significativas por Jean Rouch no filme etnográfico**

Uma inovação significativa no filme etnográfico de Rouch, evoluindo uma técnica que já tinha sido posta em uso pelo seu precursor Robert Flaherty, é o da colaboração entre investigador e investigado. Rouch e Flaherty assumem uma certa atitude de proximidade que permite uma interação entre todos os elementos integrantes de determinada produção visual. Rouch desenvolveu essa capacidade não olhando para os indivíduos investigados com um olhar de superioridade ou "naive" do qual Flaherty não conseguiu se afastar, mas com olhar de respeito, sendo capaz de falar com eles como um "igual" e ouvir as suas opiniões ao escolher ficar em pé de igualdade. Uma aprendizagem coletiva em que podem todos aprender uns com os outros, que veio dar ao filme etnográfico um outro significado em relação ao que até então tinha sido feito.

Outras das inovações importantes que foi possível identificar em *Les Maîtres Fous*, além da "antropologia partilhada", foi o da não negação da presença da câmara e do realizador etnógrafo. Rouch não quis ser uma testemunha invisível. Uma vez que ignorar elementos estranhos ao meio implicava uma fraude para a antropologia e consequentemente baixaria o grau de "veracidade" do filme etnográfico, pressupondo algo que nunca acontece, o comportamento dos indivíduos investigados permaneceria inalterado apesar destes elementos estranhos. Desde modo, para evitar que o filme seja visto como uma transcrição da "realidade" e não como um (re)construção da realidade, Rouch, neste mas sobretudo noutros filmes, procurou, além da relação de cumplicidade

com o objeto de investigação, criar dispositivos que, sem pudor de recorrer a técnicas de cinema e de ficção, tornassem a realidade profunda da vida mais tangível.

No cinema de Rouch, esta câmara que não se "esconde", é uma ferramenta fundamental para reconstruir uma "realidade" com valor para o conhecimento científico. Uma câmara que está sempre próxima dos acontecimentos, como se esta fosse o olhar de alguém (que é). Podemos olhar para esta "câmara participante" como os olhos do espectador, sendo que este torna-se parte integrante dos acontecimentos que estão a ser visualizados. Os movimentos bruscos da câmara são quase como o nosso rodar da cabeça ou o virar dos olhos, com a curiosidade que nos caracteriza. Com estas técnicas de câmara a mão, este caos cinematográfico, através de planos imperfeitos e falta de rigor estético, conecta o espectador ao ritual ao transmitir sensações que vão além do imaginável. Pretendia, como ele próprio diz, escrever com os olhos, com os ouvidos e com o próprio corpo.

O seu projeto de associar o material audiovisual à etnografia é o de usar a câmara como extensão do corpo, para conseguir transmitir de forma mais fiel e sensível os acontecimentos que estão a ser visualizados, superando as limitações da etnografia tradicional, mesmo que muitos autores não concordem com a sua forma de trabalhar. Com estas inovações, permite a existência de filmes ricos em experiências e sensações, (re)construindo uma "realidade", para que quem os assiste conheça o "outro" no mundo, no fundo o maior desejo de Rouch ao criar um filme com estes pressupostos técnicos.

### **6.3.2 As inovações significativas por Chris Marker no documentário**

As grandes inovações que são possíveis de identificar em Chris Marker no filme proposto para análise neste trabalho, são a forma como usa as imagens através da montagem e a sua narração criativa e inteligente, para contar histórias ou transmitir um ponto de vista muito pessoal sobre o mundo histórico. Leva-nos numa viagem cinematográfica com a recolha de imagens aparentemente pobres de simbolismo, usando a montagem e em particular a forma inteligente com que narra o que é visualizado, para alertar o espectador sobre questões que o preocupam, recorrendo a uma linguagem fílmica original.

Essas investigações e os pontos de vista que exprime, poderão não ser opiniões objetivas sobre a "realidade", mas sim a "realidade" que o mesmo cria através das potencialidades do uso da cinematografia. Através de imagens que poderão ter sido captadas com intuítos variados sobre determinados contextos, construiu filmes que são autênticas criações analíticas, através da sua forma de ver e imaginar de mundos que ele próprio conheceu. Deste modo, Marker mostra ao espetador o quão subjetivas podem ser as imagens se estas forem acompanhadas por uma forte narração. Por esta razão, não tem também uma grande preocupação com a estética, deixando as imagens relegadas para segundo plano. Esteticamente, os seus filmes são conjuntos de imagens às quais recorre, sejam elas fixas, em movimento ou animadas, filmadas propositadamente para o filme ou de arquivo, para construir os seus pontos de vista como se ele fosse o portador da realidade, através da ironia e jogos de palavras insinuantes.

Uma outra inovação de Marker, é a forma como, através dos seus ensaios cinematográficos e das técnicas reveladas em cima, transmite perspetiva da passagem do tempo, ao contrário de Rouch, que tinha como objetivo transmitir perceções sentidas presencialmente num tempo que é contemporâneo. Marker introduz no cinema uma espécie de máquina do tempo, ao criar um reportório de imagens que recria uma linha temporal recorrendo às memórias do passado, numa lógica de diário de acontecimentos passados. Um cinema reflexivo sobre o mundo histórico e sobre as potencialidades do próprio cinema, através de uma postura inovadora, literária, filosófica e política.

Marker apresenta-nos um cinema em que a beleza dos filmes está naquilo que ele tem para dizer e na forma como o diz visualmente, através do poder da narração. Enquanto que no cinema de Rouch a beleza dos filmes está no simbolismo e nas sensações que as imagens são capazes de nos transmitir, fazendo-nos partilhar a experiência do etnógrafo no terreno.

### **6.3.3 Técnicas e Temáticas**

Os documentários são feitos através do ponto de vista do seu criador, independentemente do subgénero ou do seu modo. O filme etnográfico parte de uma, pesquisa científica que também poderá ter sido feita para o documentário, em que o seu investigador pretende mostrar uma determinada cultura, ocidental ou não-ocidental, numa descrição o mais próxima possível da realidade, para a dar ao espetador uma ideia, muito

fundamentada na observação, sobre os costumes e tradições de determinada cultura. Só desta forma pode o filme fazer parte do reportório da antropologia visual, ter pertinência para o campo das ciências sociais e ser um meio capaz de transmitir "veracidade" para o conhecimento científico do "outro" no mundo. É um suporte fílmico que não pretende ganhar prémios de melhor fotografia em festivais de cinema, pelo que o mais frequente é que as imagens sejam esteticamente desinteressantes. As técnicas usadas são simples e o objetivo principal é estar o mais próximo possível da ação para que o espetador se sinta parte integrante da comunidade ou sujeitos filmados. O documentário é mais um cinema de autor, um cinema fortemente marcado pelos pontos de vista, autoridade e autoria de quem o cria, ao contrário do filme etnográfico, um filme sobre o "outro" em que a subjetividade autoral não deve ter lugar, mesmo que por vezes os sujeitos tenham que ser guiados até aos limites do conhecimento pessoal do investigador.

No cinema documental, as imagens podem ser reutilizadas e servir para vários filmes, consoante a perspetiva e criatividade de cada realizador, tal como Marker nos mostra de forma tão evidente em *Lettre de Sibérie*, transmitindo pontos de vista seus sobre as imagens que não lhe pertencem e criadas com diferentes finalidades. No filme etnográfico, pelo contrário, as imagens são fundamentais, uma base carregada de simbolismo e de valor sensorial elevado, para construir a análise, tal como nos mostra Rouch em *Les Maîtres Fous*. Poderíamos então dizer que o filme etnográfico é a monografia escrita visual sobre crenças e aspetos culturais, enquanto o documentário seria um livro de opiniões pessoais sobre questões do mundo.

#### **6.3.4 A proposta de definição de documentário**

Apesar de todas as inovações introduzidas por Marker no documentário, é possível classificar este filme quanto ao seu tipo e subgénero de documentário. Segundo a tipologia proposta por Nichols (2001), *Lettre de Sibérie* pode ser associado ao modo reflexivo, porque, como foi referido inúmeras vezes aquando da desconstrução do filme, este reflete sobre o tema, mas também sobre a própria forma como o filme existe e intervém na realidade. Um filme que tem como objetivo principal, estimular a mente do espetador e deixá-lo a refletir sobre o que acabou de visualizar e sobre a própria forma como este foi construído. Se olharmos para os subgéneros propostos por Aufderheide (2007), já não é tão evidente a classificação. O subgénero que apresenta características mais próximas de *Lettre de Sibérie*, é o subgénero documentário de propaganda, porque

é um filme com intenção de colocar perguntas e provocar respostas e que tenta claramente influenciar a opinião pública a partir de um determinado ponto de vista.

Antes de se continuar com a reflexão dos resultados e aproveitando as questões que já foram tratadas, é necessário definir o género documental de uma forma que seja a mais adequada possível ao debate que aqui se trava. Apesar das questões controversas identificadas no decorrer desta investigação em torno da definição do documentário e sobre as premissas que este se deve cumprir e enquadrando as invenções de Chris Marker em definições canónicas como "(...) creative treatment of actuality" (Grierson, 1926); "(...) portraits of real life, using real life as their raw material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose (Aufderheide, 2007); "(...) lend us to the ability to see timely issues in need of attention, literally. We see (cinematic) views of the world" (Nichols, 2001), é proposta a seguinte definição: documentário é o tratamento cinematográfico da realidade recorrendo às potencialidades do cinema através de um ponto de vista pessoal do seu autor.

### **6.3.5 O género ou subgénero?**

Em relação ao filme etnográfico, os limites do conhecimento do investigador poderão influenciar o resultado final de um determinado filme, mas a ideia principal, independentemente de o autor possuir mais ou menos informação sobre o objeto investigado, é que os registos, recolhidos de forma mais ou menos espontânea e independente de quem os faz, são o fundamento para qualquer construção reflexiva e interpretativa. Por isso, como defende Jaloux (1995), o filme etnográfico é diferente do documentário que parte sempre da opinião formada do seu realizador.

Quanto mais rigoroso for o estudo antropológico, maior será a qualidade de informação que podemos encontrar no filme etnográfico e nessa ótica, devem ser feitos sempre trabalhos empíricos de forma intensiva. Estas premissas são comuns entre etnógrafos mais inovadores como Rouch e mais conservadores, como os já citados Heider (1976) e Ruby (2008), sobre a importância do trabalho de campo para se fazer um filme sobre determinada cultura. O investigador deverá, por isso, ser sempre alguém com experiência no campo da antropologia e em particular da etnografia e do seu método.

O filme etnográfico é a evolução natural da antropologia tradicional e este meio tecnológico poderá ser uma mais-valia para transmitir ao espetador sensações que não são transmissíveis através da escrita. Para os mais conservadores como Heider (1976) Weakland (1995) Jaloux (1995) Asch (1995) e Ruby (2008), continua a ser um produto que levanta muitas questões, apesar de Rouch (1973) e MacDougall (1978) terem uma visão mais otimista e radical acerca deste género e da sua relação com a etnografia escrita. Por tudo o que aqui se foi falando neste trabalho, será legítimo remeter o filme etnográfico apenas à categoria de subgénero, como propõe Aufderheide (2007), definindo-os enquanto filmes sobre outras culturas e os costumes dos povos, que entretêm o espetador de uma forma encantadora ou chocante, através de material cultural exótico?

Em síntese, as inovações introduzidas por Jean Rouch e Chris Marker no filme etnográfico e no documentário, respetivamente, distanciam estes dois géneros, apesar de ambos se cruzarem ao pretenderem fazer "observação" sobre algo no mundo e tentarem produzir a "realidade", ou as suas "realidades" do mundo histórico. Com as inovações de Marker, o documentário é uma espécie de livro de opinião sobre as preocupações do autor acerca do mundo existente, construído usando as potencialidades cinematográficas e usando como grande trunfo o poder da narração. Com as inovações de Jean Rouch, o filme etnográfico é a monografia escrita visual, capaz de superar o rigor da etnografia escrita e transmitir sensações intensas através do simbolismo das imagens, em que a mobilidade da câmara é o grande recurso. Apesar de ambos tentarem produzir um "cinema verdade", Rouch com o filme etnográfico tenta produzir essa "verdade" através da (re)construção de "realidades" com meios mais científicos, com um ponto de vista objetivista, suportando a análise na evidência visual. Marker, com o seu estilo de documentário, tenta produzir essa "verdade" através da construção de "realidades" com meios mais cinematográficos e com um ponto de vista mais subjetivista.

Apesar da resposta aqui proposta para a pergunta de partida desta investigação ser favorável à defesa do filme etnográfico como um género principal, não é possível saber se esse distanciamento será suficiente para classificar o género etnográfico como um género independente do documentário, apesar do distanciamento de alguns pressupostos técnicos diferenciados. Outros filmes e outros autores poderão no futuro trazer mais luz sobre o tema e as tendências de evolução contemporâneas dos géneros.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação começa por constatar que o filme etnográfico é desconhecido do público comum ou até mesmo esquecido por quem estuda cinema. Através da revisão histórica realizada para este trabalho, foi possível ter uma ideia global da riqueza deste género, como também de todas as dificuldades que o filme etnográfico enfrentou de modo a ser um género aceite pelos antropólogos como suporte capaz de cumprir com o rigor antropológico e etnográfico.

Mesmo com as dificuldades que teve que enfrentar na afirmação do seu contributo para a produção de conhecimento em antropologia, o filme etnográfico é hoje um género que fez a sua caminhada cronológica, institucionalizado e reconhecido, por vezes conseguindo até alguma popularidade. Será isto suficiente, quando sabemos que esta prática etnográfica através de imagens em movimento é tão antiga quanto o cinema ou, como afirma Jean Rouch, mesmo mais antiga que o próprio conceito de cinema?

Por outro lado, o debate aqui apresentado, também permitiu ficar a conhecer melhor o documentário, um género realista identificado desde o início com a vontade de contar histórias sobre a vida real, com pretensões de veracidade, mas muito marcado pela capacidade crítica de realizadores que querem transmitir os seus pontos de vista aos espetadores.

É possível verificar, através das aspas que no decorrer da dissertação começam a aparecer de forma recorrente nos termos verdade, veracidade e realidade, que esta ideia primária de que o documentário mostra a realidade do mundo histórico tem que ser abordada de forma crítica, colocando interrogações. Esta investigação revela o lado "cínico" do documentário e alerta o seu leitor para as potencialidades do cinema em transformar um ponto de vista pessoal numa "verdade" absoluta. Deste modo e com as questões que foram abordadas, promove-se a ideia da necessidade de capacidade crítica no visionamento de documentários.

Através das análises feitas aos dois filmes, foi possível identificar que o filme etnográfico, mesmo sendo considerado habitualmente um subgénero do documentário, apresenta características que o diferenciam e que não são possíveis identificar em nenhum outro modo ou subgénero. A forma distinta com que se aborda e tenta criar ou reproduzir

uma "verdade" é uma das principais características que distancia o filme etnográfico do documentário, com este último a apresentar conteúdos marcadamente opinativos através de processos cinematográficos bem trabalhados e o outro uma caixa aberta de sensações captadas *in loco*, aproveitando as possibilidades dos meios audiovisuais para levarem o espetador aos mesmos níveis sensoriais de quem presencia a ação. Propondo uma espécie de palavras-chave para diferenciar o filme etnográfico do documentário, proporia: reconstrução e construção; científico e cinematográfico; sensação e opinião; objetivismo e subjetivismo, em que a única palavra-chave em comum seria a procura incessante da "realidade".

É fácil perceber que todo este processo de investigação foi uma extensa aprendizagem sobre os temas que foram abordados, e para tal basta compararmos as grandes questões com que se começou, com as modestas respostas com que agora se conclui o trabalho. Apesar de não ter sido possível obter respostas que só satisfazem os objetivos propostos de forma parcial, a confrontação dos casos inovadores de Jean Rouch e Chris Marker demonstraram a distância existente entre estes dois géneros. Ficamos com a sensação que quanto mais inovadores forem os realizadores destes dois géneros cinematográficos, maior será a tendência para que estes se possam separar no futuro. Esperamos que esta investigação seja um ponto de partida para continuar a debater sobre a relação paradoxal entre estes géneros.

Para finalizar, propõe-se para uma futura investigação sobre estes dois géneros e a relação entre eles, e em particular para a defesa do filme etnográfico como género principal e não como um subgénero, que se faça um trabalho muito mais extensivo em termos analíticos, com uma análise não apenas a dois filmes mas a um conjunto mais representativo de filmes etnográficos e documentários, historicamente significativos mas cobrindo obras mais recentes, de forma a ser possível identificar tendências, técnicas e temáticas de ambos os géneros e verificar se as questões que foram aqui propostas fazem sentido quando consideramos a totalidade dos géneros comparados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASCH, Timothy & ASCH, Patsy (1995) *Film in Ethnographic Research*. in: HOCKINGS, Paul (1995) **Principles of Visual Anthropology**. Berlin: Mouton de Guyter. Ed. 2, pp.335-360

ALBA, Rosa Elena Gaspar (2006) *Jean Rouch: El Cine Directo y la Antropologia Visual*. **Revista de la Universidad de Mexico**. N°32, pp.96-9

AUFDERHEIDE, Patricia (2007) **Documentary Film: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (2004) **A Análise do Filme**. Armand Colin:

AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma De (2008) **Rethinking Documentary: New Perspectives, New practices**. Londres: Open University Press.

BAZIN, André (1958) *André Bazin on Chris Marker (1958)*. In **Cahiers du Cinéma** (2003)

BARDIN, Laurence (1977) **Análise de Conteúdo**.

BANKS, Marcus (1990) *The Seductive Veracity of Ethnographic Film*. **Visual Anthropology Review**. Vol. 6, Spring, pp. 16-21

BELL, Philip (2001) *Content Analysis of Visual Images*. In: VAN LEEUWEN, Theo & JEWITT, Carey (2001) **Handbook Of Visual Analysis**. Londres: Sage Publications, pp.10-34.

BERGAN, Roland (2006) *Guias Essenciais. Cinema*. Porto: Dorling Kindersley - Civilização, Editores, L.da.

BRIGARD, Emilie de (1975) *The History of Ethnographic Film*. in: HOCKINGS, Paul (1995) **Principles of Visual Anthropology**. Berlin: Mouton de Guyter. Ed. 2, pp.13-44

CANALS, Roger (2008) *Jean Rouch. Um Antropólogo De Las Fronteras*. **Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens**. N°1 (2011), pp. 63-82

CAMPOS, Ricardo. (2013) *Introdução à Cultura Visual*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.

CORNER, John. (2008) *Documentary Studies: Dimensions Of Transition And Continuity*. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma De. **Rethinking Documentary: New Perspectives, New practices**. Londres: Open University Press, pp. 12-28

COULLEYN, Jean-Paul (2005) *Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time*. In: HIMPELE, Jeff & GINSBURG, Faye (2005) **Ciné-Trance: A Tribute To Jean Rouch (1917-2004)**. *American Anthropologist*. N°1 Vol. 107, pp.112-115

DIIORIO, Sam (2005) COULLEYN, Jean-Paul (2005) *Notes on Jean Rouch and Frech Cinema*. In: HIMPELE, Jeff & GINSBURG, Faye (2005) **Ciné-Trance: A Tribute To Jean Rouch (1917-2004)**. *American Anthropologist*. N°1 Vol. 107, pp.120-122

EITZEN, Dirk (1995) *When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception*. *Cinema Journal*. Vol. 35, No. 1 (1995), pp.81-102

GINSBURG, Faye (2005) *Dans le Bain Avec Rouch: Reminiscence*. In: HIMPELE, Jeff & GINSBURG, Faye (2005) **Ciné-Trance: A Tribute To Jean Rouch (1917-2004)**. *American Anthropologist*. N°1 Vol. 107, pp.109-111

GRIMSHAW, Anna & RAVETZ, Amanda (2009) *Rethinking Observational Cinema*. *Journal of The Royal Anthropological Institute*. N°15, pp-538-556

HEIDER, Karl (1976) **Ethographic Film**. Austin: University of Texas Press.

JOLY, Martine. (1994) *Introdução à Imagem*. Paris: Éditions Nathan.

KEAR, Jonathan (2005) *The Clothing of Clio: Chris Marker's Poetics and the Politics of Representing History*. **Film Studies**. Issue 6, summer, pp 49-63

LAJOUX, Jean-Dominique (1995) *Ethnographic Film and History*. In: HOCKINGS, Paul (1995 ) **Principles of Visual Anthropology**. Berlin: Mouton de Guyter. Ed. 2, pp.163-180

LUPTON, Catherine (2005) *Introduction: Free Radical* (2005) in LUPTON, Catherine (2005) **Chris Marker: Memories of the Future**. London: Reaktion Books Ltd, pp 7-12

LUPTON, Catherine (2005) *The Invention of Chris Marker* (2005) in LUPTON, Catherine (2005) **Chris Marker: Memories of the Future**. London: Reaktion Books Ltd, pp 13-39

LUPTON, Catherine (2005) *Chris Marker: The Art of Memory*. **Film Studies**. Issue 6, summer, pp 46-48

MACDOUGALL, David (1978) *Ethnographic Film: Failure and Promise*. **Annual Review of Anthropology**. Vol. 7 (1978), pp.405-425

MACDOUGALL, David (1998) *Beyond Observational Cinema*. In: MACDOUGALL, David (1998) **Transcultural Cinema**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, Lucien Taylor, pp.125-139

MACDOUGALL, David (2009) *Significado e Ser*. In: BARBOSA, Andrea & CUNHA, Edgar Da & HIKIJI, Rose (2009) **Imagem-Conhecimento**. São Paulo: Papirus Editora, pp.61-70.

MULLER, Jean Claude (1971) *Film Reviews*. **American Anthropologist**. Vol. 73 (1971), pp.1471-1473

MUSSER, Charles (2013) *Problems in Historiography: The Documentary Tradition Before Nanook Of The North*. In: WINSTON, Brian (2013) **The Documentary Film Book**. British: British Film Insitute/Palgrave, pp.119-128.

NICHOLS, Bill (2001) **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press.

NICHOLS, Bill (2001) *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. **Critical Inquiry**. Chigago: The Inversity of Chigago Press, Vol. 27 No. 4 (2001), pp.580-610.

NOGUEIRA, Luís (2010) *Manual de Cinema II. Géneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books 2010.

PANOFISKY, Erwin (1955) **Meaning in The Visual**. New York: Anchor Books Edition, pp.26-40.

ROUCH, Jean (1973) *The Camera And Man*. In: ROUCH, Jean (2003) **Ciné-Ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, Steven Feld, pp.29-46.

RUBY, Jay (2000) **Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology**. Chicago: University of Chicago Press.

RUBY, Jay (2005) *Jean Rouch: Hidden and Revealed*. In: HIMPELE, Jeff & GINSBURG, Faye (2005) **Ciné-Trance: A Tribute To Jean Rouch (1917-2004)**. *American Anthropologist*. N°1 Vol. 107, pp.111-112.

RUBY, Jay (2008) *A Future for Ethnographic Film?* **Journal of Film and Video**. 60.2, summer, pp.5-14

STOLLER, Paul (2005) *The Work Must Go On: A tribute to Jean Rouch* In: HIMPELE, Jeff & GINSBURG, Faye (2005) **Ciné-Trance: A Tribute To Jean Rouch (1917-2004)**. *American Anthropologist*. N°1 Vol. 107, pp.122-126

FULCHIGNONI, Enrico (1980) *Jean Rouch with Enrico Fulchignoni: Ciné-Anthropology in*: ROUCH, Jean (2003) **Cine-Ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, Steven Feld, pp.147-187

TAYLOR, Lucien (1990) *Jean Rouch With Lucien Taylor: A Life on the Edge of Film*. in: ROUCH, Jean (2003) **Cine-Ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, Steven Feld, pp.129-146

WEAKLAND, John H. (1995) *Feature Films as Cultural Documents*. in: HOCKINGS, Paul (1995) **Principles of Visual Anthropology**. Berlin: Mouton de Guyter. Ed. 2, pp.45-68

VAN LEEUWEN, Theo & JEWITT, Carey (2001) **Handbook Of Visual Analysis**. Londres: Sage Publications.

*VAN LEEUWEN, Theo (2001) Semiotics and Iconography. In: VAN LEEUWEN, Theo & JEWITT, Carey (2001) **Handbook Of Visual Analysis**. Londres: Sage Publications, pp.92-118.*

## FILMOGRAFIA

*Robin Hood (1922) - Allan Dwan*

*Earth (2007) - Alastair Forthergill & Mark Linfield*

*Les Statues Meurent Aussi (1953 ) - Alain Resnais & Chris Marker*

*Stranger on the Third Floor (1940) - Boris Ingster*

*Dimanche à Pekin (1956) - Chris Marker*

*Lettre de Sibérie (1957) - Chris Marker*

*Description d'un Combat (1960) - Chris Marker*

*Cuba si! (1961) - Chris Marker*

*La Jetée (1962) - Chris Marker*

*Le Joli Mai (1963) - Chris Marker*

*Fond de L'air Est Rouge (1977) - Chris Marker*

*Sans Soleil (1983) - Chris Marker*

*Immemory (1998) - Chris Marker*

*An Inconvenient Truth (2006) - Davis Guggenheim*

*Kino-Eye (1924) - Dziga Vertov*

*The Man With A Movie Camera (1929) - Dziga Vertov*

*Enthusiasm (1931) - Dziga Vertov*

*Songs of Lenin (1934) - Dziga Vertov*

*The Horse In Motion (1872) - Eadweard Muybridge*



*The Thin Blue Line* (1988) - **Errol Moris**

*Chrono Photographic* (1895) - **Felix-Louis Regnault**

*Rio Bravo* (1959) - **Howard Hawks**

*Opération Béton* (1955) - **Jean-Luc Godard**

*Au Payas Des Mages Noirs* (1942) - **Jean Rouch**

*Yenendi: Les Hommes Qui Font La Pluie* (1951) - **Jean Rouch**

*Les Maîtres Fous* (1955) - **Jean Rouch**

*Bataille Sur Le Grand Fleuve* (1952) - **Jean Rouch**

*La Chasse Au Lion À L'arc* (1967) - **Jean Rouch**

*Chronique d'un Été* (1961) - **Jean Rouch**

*Madame L'Eau* (1993) - **Jean Rouch**

*Drifters* (1929) - **John Grierson**

*The Bridge* (1928) - **Joris Ivens**

*Rain* (1929) - **Joris Ivens**

*L'Arrive d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895) - **Lumière Brothers**

*Roger & Me* (1989) - **Michael Moore**

*Fahrenheit 9/11* (2004) - **Michael Moore**

*Nanook of the North* (1922) - **Robert Flaherty**

*Moana* (1926) - **Robert Flaherty**

*Industrial Britain* (1933) - **Robert Flaherty**

*Man Of Aran (1934) - **Robert Flaherty***

*Moana (1926) - **Robert Flaherty***

*Earth 2100 (2009) - **Rudy Bednar***

*Berlin: Symphony of a Great City (1927) - **Walter Ruttmann***

## **APÊNDICE**

## APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 1

<b>TÍTULO DO FILME:</b>	
<b>REALIZADOR:</b>	
<b>ANO:</b>	<b>DURAÇÃO</b>
<b>IDIOMA:</b>	
<b>FILME ETNOGRÁFICO/DOCUMENTÁRIO?</b>	
<b>EM QUANTAS PARTES SE DIVIDE O FILME E QUAIS?</b>	
<b>QUAL É O CONTEXTO SOCIAL/TEMA DO FILME?</b>	
<b>LOCAL(AIS) DA AÇÃO?</b>	

## APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 2

<b>QUAIS SÃO AS PERSONAGENS PRINCIPAIS?</b>
<b>TÉCNICAS DE FILMAGENS?</b>
<b>TÉCNICAS DE MONTAGEM?</b>
<b>EXISTE NARRAÇÃO/QUAL É O TIPO DE NARRAÇÃO?</b>
<b>DIÁLOGO/ENTREVISTAS?</b>

## APÊNDICE A – Grelha de Análise - Parte 3

<b>QUAL É A POSTURA DO REALIZADOR?</b>
<b>QUAIS AS INTENÇÕES/PONTO DE VISTA DO REALIZADOR?</b>
<b>DE QUE FORMA O FILME REPRESENTA A REALIDADE?</b>